Pubblicazioni della stessa Casa editrice.

Il primo volume della presente opera:

Storia della Letteratura Italiana

Tradotto da NICOLA ZINGARELLI

CON AGGIUNTE DELL'AUTORE

in-8° di pp. VIII-496 — L. 10

contiene:

I. Introduzione. — II. La scuola poetica siciliana. — III. La poesia lirica continuata nell'Italia centrale. — IV. Guido Guinicelli di Bologna. — V. La poesia cavalleresca francese nell'Alta Italia. — VI. La poesia religiosa e morale nell'Alta Italia. — VII. La Lirica religiosa nell'Umbria. — VIII. La prosa nel duecento. — IX. La poesia allegorico-didattica e la lirica filosofica della nuova scuola fiorentina. — X. Dante. — XI. La commedia. — XII. Il secolo XIV. — XIII. Petrarca. — XIV. Il Canzoniere del Petrarca. — Appendice — Indice alfabetico

---

Finzi G. Lezioni di storia della letteratura italiana:

Vol. I.	Dalle origini al secolo XV. 3ª edizione	L.	3 —
» II.	Il risorgimento, il seicento e l'Arcadia. 2ª edizione	»	5 —
» III.	Letteratura moderna	»	5 —
» IV.	Parte prima. Il romanticismo e Alessandro Manzoni	»	5 —
» IV.	Parte seconda. Giacomo Leopardi e la Letteratura contemporanea	»	5 —
	Prezzo ridotto per l'opera completa	»	20 —

— Sommario di Storia della letteratura italiana, compilato ad uso delle Scuole secondarie. 6ª edizione . . . . . » 2 —

— Antologia di prose e poesie classiche e moderne compilata ad uso del ginnasio superiore. 2ª ediz. . . . . . . » 4 50

— Prose letterarie proposte come letture complementari agli alunni dei licei e delle altre scuole secondarie superiori . » 5 50

— Saggi Danteschi. In-8° di pag. IV-148 . . . . . » 2 50

Valmaggi L. Tavole storico-bibliografiche della letteratura italiana . . . » 4 —

TORINO — CASA EDITRICE ERMANNO LOESCHER — **TORINO**

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DI

ADOLFO GASPARY

Volume secondo
TRADOTTO DAL TEDESCO
DA
VITTORIO ROSSI
con aggiunte dell'autore

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

PARTE PRIMA

SECONDA EDIZIONE
rivista e accresciuta dal traduttore

TORINO
Casa Editrice
ERMANNO LOESCHER

1900.

PREFAZIONE

ALL' EDIZIONE TEDESCA

Nella storia letteraria due diversi intenti possono venire a contrasto insieme, la rappresentazione personale degli scrittori e l'esposizione dello svolgimento dei generi, tanto più quando si tratti di un'età sì copiosamente e variamente feconda come in Italia fu specialmente il secolo XVI. È difficile tener giusto conto d'ambedue; io l'ho tentato, per quanto mi fu possibile. In generale per me hanno maggiore importanza le persone, anche perché nello stato presente delle ricerche l'osservatore che ad esse rivolga la sua attenzione, si trova per lo più sopra un terreno più solido. Mi sono quindi studiato di presentare nel loro aspetto complessivo le figure più importanti e di riunire in un quadro tutta la loro operosità, mentre le osservazioni su quegli scrittori in cui non appare una forte individualità, non mi sono peritato di sparpagliare nei diversi luoghi dov'è trattato dei generi da loro coltivati. Le più necessarie notizie biografiche di questi minori sono poi inserite là dove il discorso cade sulla parte principale della loro attività o su quella parte che ha più stretta connessione colle vicende della loro vita. Così per alcuni pochi che già compaiono in questo volume, tali notizie si debbono naturalmente cercare solo nel successivo; ma ciò accade perché con questo volume non sono arrivato proprio al punto che aveva in animo di toccare. Pensava di chiuderlo prima di venir a dire della controriforma, e di cominciare il terzo parlando di questa e di Torquato Tasso, ed invece sono stato costretto a rimandare a quello tre capitoli, che devono precedere alla trattazione di codesti argomenti: uno sulla novella, uno intorno al trattato,

al dialogo e alla lettera ed uno intorno alla storia e alla biografia, perché il secondo volume s'era già molto ingrossato senza di essi. Ciò nondimeno questo ha oltrepassato di gran lunga le previsioni dell'editore e le mie stesse, ancorché io mi sia continuamente sforzato di condensare il più possibile l'abbondanza della materia e di tralasciare quanto non fosse strettamente indispensabile. Molti giudicheranno, ciascuno secondo le sue predilezioni, che l'esposizione sia qua e là troppo breve; ma io credo che la cornice prestabilita non mi permettesse d'estendermi maggiormente, se non volevo danneggiare la parte essenziale. Destinato com'è al pubblico colto tedesco, il libro non comportava un più ampio disegno ed insieme aveva pure ad esser leggibile, sicché dovetti guardarmi dal sovraccaricarlo di nomi e di date e dal fare un semplice catalogo. Naturalmente, in tali condizioni era possibile soltanto una compiutezza relativa. La necessità di una limitazione è anche il motivo per cui alcune cose sono trattate in un posto che veramente loro non spetterebbe, come la novella del secolo XV accanto ai Napoletani e la questione della lingua nel capitolo sul poema eroico, a proposito del Trissino.

Breslavia, 19 febbraio 1888.

L'Autore.

AVVERTENZA DEL TRADUTTORE

PREMESSA ALLA PRIMA EDIZIONE ITALIANA

Nel presentare tradotto il secondo volume della *Storia della letteratura italiana* del prof. A. Gaspary, pubblicato in tedesco fin dalla primavera del 1888 (Berlin, Oppenheim), non ho a fare che poche avvertenze.

Poiché la mole del volume rendeva necessario alla stampa un lungo periodo di tempo e gli studi di storia letteraria sono oggi coltivati con grande fervore, il libro correva il rischio di apparire

in qualche parte invecchiato al momento stesso della pubblicazione. Affine di ovviare, per quanto è possibile, a questo inconveniente e d'altra parte per accondiscendere alla preghiera dell'Editore desideroso di agevolare la diffusione dell'opera, pubblichiamo questo secondo volume in due parti indipendenti, ciascuna delle quali reca alla fine quella sezione di *Appendice critica e bibliografica*, che le appartiene. Nella prima, che vede ora la luce, hanno trovato posto i due capitoli che compiono la trattazione del secolo XIV (cap. XV e XVI) e i cinque ove si discorre del XV; la seconda, che è già pronta per la stampa, racchiude gli altri nove capitoli dell'edizione tedesca, consacrati al secolo XVI.

Delle cure date dall'autore a questa traduzione si avvedrà di leggieri chiunque prenda a sfogliarla. Pur lasciando intatte le linee generali del bell'edificio, egli ha non solo ritoccato qua e là, corretto, arricchito, ma molte volte rifatto di sana pianta il testo originale, secondo che i nuovi studi suoi e di altri gli consigliarono, tutto con un amore e con una diligenza, che saranno apprezzati non soltanto dal pubblico italiano. Le trattazioni sui novellieri minori del secolo XIV (cap. XVI), sul *Mambriano* (cap. XX), sulla poesia maccheronica e sul Folengo, sulle traduzioni nel secolo XVI (cap. XXVIII), per non citare se non pochi esempi fra i più importanti, bastano a provare che non esagero punto.

Come io abbia corrisposto coll'opera mia a codeste cure del dotto professore di Breslavia ed alla gentilezza con cui volle accettare molte delle osservazioni da me fatte al suo libro in un articolo bibliografico, spetta al pubblico giudicare.

Sessa Aurunca, 17 giugno 1890.

V. R.

AVVERTENZA DELL'AUTORE

Sull'edizione italiana del mio libro non ho da aggiungere altro che una parola di cordiale riconoscenza per il mio traduttore, il quale non ha risparmiato fatica per rendere il contenuto dell'ori-

ginale tedesco colla massima esattezza e chiarezza. Per mio desiderio egli s'è astenuto modestamente dal farvi giunte e correzioni sue, il che avrebbe potuto molto bene, e se non lo fece, fu per mantenere in ogni cosa l'unità dell'opera. Gli sono pure grato per alcuni avvertimenti, che mi diedero modo di purgare il libro di vari piccoli errori o di sviste manifeste.

Breslavia, 23 giugno 1890.

L'AUTORE.

PREFAZIONE

ALLA SECONDA EDIZIONE ITALIANA

Ho posto mano a questa seconda edizione con un senso di grande tristezza, ripensando la diligenza amorosa e lo studio attento e sagace con che il Gaspary, pur tra i dolori della terribile malattia, venne preparando la prima. La revisione del secondo volume della *Storia* fu il suo ultimo lavoro. Non erano ancora trascorsi due anni poi che l'aveva compiuta, due anni di alternative angosciose tra la speranza della guarigione e lo scoramento, ed egli non era più. Così la versione torna in luce senz'altre cure che quelle modeste e peritose del traduttore.

Frutto di dottrina vasta e sicura e più ancora di vigorose meditazioni, l'opera del Gaspary rappresenta sì lo stato della scienza, quale era circa un decennio fa, ma nei giudizi, nelle proporzioni reciproche delle parti, nelle volute omissioni e nell'ordinamento porta una ben rilevata impronta personale. « Il mio libro », mi scriveva il rimpianto professore affidandomi, nel marzo dell'89, la traduzione del secondo volume, « è scritto secondo un determinato « criterio; io posso aver torto le mille volte, ma non posso per« mettere che il mio pensiero sia corretto, senza sacrificare la mia « individualità e il mio speciale modo di vedere. Coloro che cre« dono che io abbia fatta un'opera di pura compilazione e che si

« possa migliorarla mediante aggiunte e cambiamenti mi hanno « franteso. Da quattordici anni mi occupo di continuo della storia « letteraria italiana e le mie convinzioni non datano da ieri. Se « in Italia mi si fa il grande onore di leggere e di tradurre il « mio lavoro, io devo desiderare che il libro rimanga il *mio* libro « e che contenga degli errori piuttosto che abbia a divenire un « altro ».

Quella considerazione e queste esplicite raccomandazioni, che ora assumono l'aria e la santità di un estremo volere, non mi permettevano dunque di pensare — né altri avrebbe pensato — ad alterare con correzioni interne l'aspetto sostanziale di un libro ormai caro al pubblico italiano. E poiché tra i ritocchi minuti e particolari di notizie concrete e i mutamenti più profondi, tra le correzioni indiscutibili e quelle fondate sull'apprezzamento di una probabilità o di un raziocinio, il trapasso è graduale, né è possibile fondare le distinzioni su criteri assoluti, dopo matura riflessione mi risolsi, anche per fuggire sgradevoli disuguaglianze, a ripresentare immutato ai lettori italiani questo secondo volume. Immutato, ma accompagnato da quelle osservazioni e da quelle aggiunte che gli avanzamenti del sapere negli ultimi dieci anni rendevano necessarie. Così, se le mie forze hanno corrisposto al proposito, questa seconda edizione rispecchia lo stato attuale degli studi, ma non pretende di divinare come e fino a qual punto i giudizi del Gaspary ne sarebbero stati modificati.

Aggravar di note appiè di pagina od intralciar di parentesi il testo, sarebbe stato far opera contraria all'indole, facilmente espositiva, del libro; ond'è che le mie osservazioni e le mie aggiunte compaiono tutte, distinte dal resto, nell'*Appendice*, la quale, costituita com'è per sua natura di appunti spicciolati, si adattava assai bene ad accogliere cosiffatti accrescimenti. Sono questi per lo più indicazioni bibliografiche; più di rado correzioni di inesattezze che i nuovi studi abbiano rivelato; ancor più di rado accenni, corredati di opportuni rinvii, a lacune che oggi il Gaspary stesso avrebbe probabilmente avvertito. In generale procurai di attenermi, per quanto era possibile, ai criteri che egli aveva seguito nel compilare la sua *Appendice* e che una volta ebbe ad espormi, con la sua solita simpatica risolutezza, così: « Io non scrivo una bibliografia; ma « cito solo ciò che mi par degno d'essere citato e che è fonte della « mia erudizione ». Ma non ho l'illusione di aver sempre serbato

l'austera sobrietà ond'egli si compiaceva; anzi in alcuni luoghi ho a bella posta allargato la mano alle citazioni, giudicando di far cosa gradita e comoda agli studiosi.

Il testo di questa seconda edizione è, come ho detto, sostanzialmente identico a quello apparso nella prima; ma le modificazioni di lingua e di stile che vi ho introdotto, sono innumerevoli. Non v' ha forse linea che, quanto alla forma, sia rimasta immutata. La chiarezza e l'agilità della dicitura ne hanno profittato, e poiché nulla mutai senza essermi prima ben accertato che il senso non ne fosse neppur lievemente modificato, spero non abbiano sofferto l'esattezza e la fedeltà, pregi che nella traduzione di un libro scientifico valgono infinitamente più di tutti gli altri.

Pavia, 14 giugno 1900.

V. R.

INDICE

XV.

Il Boccaccio.

Il Petrarca sta da sé accanto a Dante, il quale ebbe sì un'influenza su lui, ma di non grande importanza. L'ingegno del Boccaccio invece si svolge sotto la doppia efficacia di Dante e, ad un tempo, del Petrarca ed egli lo riconosce apertamente, chiamandoli ambedue con orgoglio e gratitudine suoi maestri. Come poeta, si studia specialmente di seguire le tracce di Dante e introduce nelle forme letterarie usate da questo un contenuto che è del tutto straniero ad esse; come erudito, vede nel Petrarca il suo modello, ma non riesce ad eguagliarlo, perché l'erudizione torna ad avere in lui un carattere più fortemente medievale, sebbene egli abbia uno spirito più moderno. Affatto diverso per naturale disposizione da ciascuno de' suoi due predecessori, il Boccaccio quanto più si sforza di imitarli, tanto meglio viene a mettere in evidenza per il contrasto la sua propria individualità.

Singolari furono le condizioni tra le quali quell'ingegno si maturò. Giovanni Boccaccio era nato nel 1313 lungi dall'Italia, a Parigi, figlio illegittimo del mercante fiorentino Boccaccio di Chellino e di una francese di nobile stirpe. La famiglia di suo padre, che egli stesso disse plebea, era originaria di Certaldo, castello della Val d'Elsa, e perciò Giovanni poté, secondo il costume del tempo, chiamarsi ora certaldese ed ora fiorentino. Fanciullo venne a Firenze; a sei anni componeva già versi; ma poiché il padre voleva avviarlo àlla propria professione, egli andò per fare il tirocinio a Napoli, verosimilmente sulla fine del 1330, e vi passò gran parte della sua giovinezza.

Questo soggiorno ebbe una grande importanza nello svolgimento del suo spirito. Nella città splendida e piena di svaghi, dove la

protezione di re Roberto adunava allora poeti ed eruditi, la sua avversione alla mercatura non poteva che crescere. Sprecati in questa sei anni, gli fu concesso di abbandonarla; ma avendo pur dovuto darsi ad un'altra carriera lucrosa, gli andarono inutilmente perduti ancora sei anni nello studio del diritto canonico. Ben se ne lamentava più tardi e vedeva in questo sciupío di tempo il motivo per cui non aveva toccato una molto alta perfezione nell'arte della poesia, che aveva, secondo lui, il suo fondamento nello studio degli antichi. A questo lo traeva una passione irresistibile; ma solo nelle ore d'ozio gli era dato di soddisfarla. Paolo Perugino, il dotto bibliotecario di re Roberto, lo iniziava alla conoscenza della mitologia classica, che restò poi sempre il suo studio prediletto, mentre sotto il genovese Andalone del Negro allora famoso si dedicava con amore all'astronomia. Una lettera del 28 giugno 1338 ad un vecchio condiscepolo ce lo mostra occupato in questi studi: dopo di aver ascoltato le lezioni obbligatorie sulle Decretali, se ne allontana *quasi nauseato* e si sprofonda nei libri, dove leggendo di altrui dolori, trova conforto alla sua pena; all'amico chiede in prestito un esemplare della *Tebaide* di Stazio con glosse, perché senza queste o senza maestro non riesce ancora ad intendere bastantemente il poema. Questa lettera e tre altre, scritte intorno al medesimo tempo, attestano infatti col loro barbaro latino e colla loro ampollosità di pessimo gusto una cultura manchevole. L'imitazione delle epistole di Dante, dalle quali sono tratte certe locuzioni e perfino intere proposizioni, si unisce con un'erudizione indigesta; una delle lettere ora citate è tutta rimpinzata a proposito ed a sproposito di parole greche in una maniera puerile; si riconosce insomma il principiante che cerca occasione di fare sfoggio delle sue cognizioni di fresco acquistate.

Le lettere sono datate dai piedi di Posilipo, presso alla tomba di Virgilio. Si può dunque supporre che quivi l'autore abitasse, all'ingresso della grotta, in cospetto del più incantevole spettacolo di natura, accanto ad un luogo consacrato, secondo il suo modo di sentire, dal ricordo del poeta più altamente glorioso. Filippo Villani racconta che il Boccaccio abbia preso la risoluzione di darsi tutto alla poesia un giorno che stava presso alla tomba di Virgilio e meditava chi vi fosse racchiuso.

Ma quelle lettere sono piene di lamenti per avversità, per angosce e per dolori d'amore. Era il tempo dell'amore per Fiammetta.

Nell'introduzione al suo *Filocolo* il Boccaccio narra, con colori manifestamente derivati dalla *Vita Nuova* di Dante, l'origine di questa sua relazione, origine che d'altra parte rassomiglierebbe a quella dell'amore del Petrarca per Laura. Un sabato santo, verosimilmente quello del 1338, nella chiesa di S. Lorenzo, egli vide colei che poi chiamò la sua Fiammetta e che era una dama di alto grado, madonna Maria della stirpe de' conti d'Aquino, figlia naturale, come tutti sapevano, di re Roberto e sposa ad un cospicuo personaggio della corte. Fa meraviglia che un giovane povero e ancora ignoto abbia avuto l'ardire di sollevare tant'alto i suoi occhi ed i suoi desiderî; ma il tempo dei trovatori non era ancora lontano, e anche il Boccaccio possedeva un mezzo potente di conquista, che in fine non gli fallì: i suoi versi, con cui rendeva omaggio alla dama, le sue novelle, colle quali intratteneva la corte.

In una brigata di cui egli e la sua bella facevano parte, essendo un giorno caduto il discorso sulle avventure di Florio e Biancofiore, ben note per la lettura dei romanzi francesi, Fiammetta lo pregò di voler rendere alla fedeltà e alla costanza di quei due amanti l'onore che non avevano ancora avuto, di scrivere cioé *un piccolo libretto* in lingua volgare intorno alla loro storia. Egli obbedì, ma in luogo del piccolo libretto compose un grosso volume in prosa italiana.

È questa la prima sua opera, *Il Filocolo.* In essa l'autore ci si mostra quale già lo imparammo a conoscere nelle lettere latine. Aveva pieno il capo della sua mitologia e degli antichi autori, che leggeva con grande ardore, tanto che ogni cosa era attratta in quella cerchia di rappresentazioni, perfino le cose che più ne erano aliene. Ecco per sommi capi l'argomento: Lelio, un nobile romano dei tempi in cui il cristianesimo si andava diffondendo, va con la moglie Giulia in pellegrinaggio a San Giacomo di Gallizia; ma cammin facendo, assalito da Felice, re pagano di Spagna, è ucciso; sua moglie cade nelle mani dei nemici, è accolta con benevolenza dalla regina e muore poco appresso, subito dopo aver dato alla luce Biancofiore, nel giorno stesso in cui nasce Florio, il figlio di re Felice. Il re trasporta la sua residenza a Marmorina, città del suo dominio, cioé a Verona che nelle cronache medievali è designata con quel nome. Quivi i due fanciulli vengono allevati insieme e crescendo in età si accendono di reciproco

amore. Il re avversa queste loro simpatie; per separarli manda dapprima il figliuolo agli studi nella vicina Montorio e poiché ciò non giova, cerca di disfarsi con un'astuzia della bambina. Accusata di aver voluto avvelenare il re, essa deve morire sul rogo; ma comparisce Florio e la libera. Alla fine è consegnata ad alcuni mercanti, che la conducono seco in Alessandria e la vendono all'ammiraglio. Al figlio si vuol far credere che ella sia morta; ma quando accecato dal dolore Florio vuol seguire l'amata nella tomba, la regina gli confessa il vero ed egli con alcuni compagni si mette in viaggio sotto mentito nome per ricercarla. Dopo svariate avventure arriva ad Alessandria e si introduce di nascosto nella torre dove è custodita Biancofiore; sorpresi insieme, i due amanti sono condannati al fuoco. Ma un anello magico li difende dalle fiamme, Venere scende dal cielo per liberarli dal fumo, Marte alla testa dei compagni di Florio mette in fuga od uccide i nemici ed infine l'ammiraglio di Alessandria riconosce in Florio il proprio nipote, sicché lo accoglie con gioia presso di sé e lo unisce in matrimonio coll'amata. Ritornando alla casa paterna, Florio conosce a Roma i nobili parenti di Biancofiore; persuaso dagli ammaestramenti del savio Ilario, si converte al cristianesimo e arrivato presso il padre a Marmorina, fa battezzare i suoi sudditi pagani.

Questa è la storia romantico-cavalleresca di Fiorio e Biancifiore, la quale in versioni diverse si trova diffusa presso i diversi popoli europei ed è narrata nella sua forma più attraente in due antichi poemetti francesi. Come in questi, così presso il Boccaccio l'intendimento religioso si fa manifesto quando in sulla fine è rappresentata la vittoria della vera fede sul paganesimo. Ma questo elemento tutto medievale aveva per l'autore un'importanza secondaria; egli non intendeva se non di scrivere una storia d'amore vestendola di forme artistiche, e queste erano per lui le forme classiche. Volle perfino dare al romanzo un titolo greco e lo chiamò non Florio e Biancofiore, come sarebbe stato naturale, ma *Il Filocolo*, che è il nome assunto da Florio, quando si avvia alla ricerca dell'amata. *Filocolo* — spiega il Boccaccio alla fine del libro terzo — è una parola composta di *philos*, amore, e *colos*, fatica; quindi tutta insieme significa *fatica d'amore* e Florio si chiama così perché non vuol darsi tregua, se prima non abbia trovata la sua Biancofiore. Nessuna meraviglia che il Boccaccio sia caduto in

errore intendendo χόλος per fatica, mentre significa collera, odio; perché le sue cognizioni di greco furono sempre confuse, specialmente poi ne' suoi anni giovanili.

Ma tra la materia presa a trattare dal Boccaccio e la forma in cui egli la tratta, sorge uno strano contrasto. « I vani iddii e fallaci periscano, esclamano i compagni di Florio da lui convertiti al cristianesimo, e l'onnipotente vero e ineffabile creatore di tutte le cose sia amato, onorato, adorato e creduto da noi ». Pur nondimeno quegli iddii vani e fallaci riempiono di sé tutto il libro e sono i veri motori dell'azione. Lelio deve morire, e l'autore fa venir Plutone sulla terra a portargli la sventura. Florio e Biancofiore, i quali leggono *piamente* insieme *i santi versi* d'Ovidio, non possono infiammarsi d'amore senza che Venere mandi suo figlio Cupido in persona. Si ha a dire che era mattina, ed ecco sorgere la dea Aurora; si fa parola della sera, e i cavalli di Febo si bagnano nelle onde dell'Oceano. Dio stesso non può essere chiamato col suo nome, ma egli è il *sommo Giove* e quando crea il primo uomo, questi non è Adamo, ma Prometeo, che è sedotto non già da Satana, ma da Plutone. La verità non può entrare nella poesia senza nascondersi sotto il velo della menzogna; è la teoria di Dante, ma ormai così esagerata, che perfino il Dio vero assume per ornamento poetico il nome del falso e bugiardo e ne vien fuori un travestimento pagano della materia cristiana.

La storia dei due amanti fedeli, così bella e commovente nei poemetti francesi, perde nel *Filocolo* tutta la sua attrattiva per la prolissità e l'ampollosità dell'esposizione. La *Vita Nuova* col suo stile solenne che non dice le cose col loro nome, ma le accenna con circumlocuzioni, le reminiscenze delle letture classiche, l'arte rettorica delle scuole vi hanno esercitato insieme la loro efficacia. L'onda delle vuote frasi rimbombanti invade specialmente i luoghi dove l'affetto dovrebbe predominare. Lo spirito dell'autore non si trasporta nella situazione; i sentimenti che esprime, non si ripercuotono vivamente nel suo animo, ed egli scrive come un retore cui stiano essenzialmente a cuore le eleganze esteriori. Valga come esempio la scena nella quale Florio, sul punto di andare a studio a Montorio, prende commiato dall'amata. Ivi si affollano declamazioni, apostrofi, interrogazioni oratorie; Biancofiore tiene all'amante un lungo discorso, in cui gli cita dall'antichità classica una sequela di simili casi ed egli le risponde con questi

complimenti: « La chiarità del tuo viso passa la luce d'Apollo, nè la bellezza di Venere si può agguagliare alla tua. E la dolcezza della tua lingua farebbe maggiori cose che non fece la cetera del tracio poeta o del tebano Anfione. Per le quali cose l'eccelso imperador di Roma, gastigatore del mondo, ti terrebbe cara compagna, e ancora più, ch'egli è mia opinione, che se possibile fosse che Giunone morisse, niuna più degna compagna di te si troverebbe al sommo Giove ».

Il Boccaccio aveva scritto il suo romanzo per far piacere alla sua bella e perciò con ardito anacronismo vi introdusse anche un episodio più apertamente destinato a celebrare lei stessa e la società che le stava intorno. Egli finge che Filocolo cioè Florio, durante il viaggio intrapreso per trovar Biancofiore, sia costretto da una tempesta a trattenersi a Napoli e che andando una mattina a diporto fuori della città, trovi in un giardino un'eletta brigata intenta a darsi buon tempo sotto la guida di Fiammetta. Costei lo accoglie benignamente nel suo circolo e quando tutti meriggiano all'ombra, mette innanzi il disegno di scegliere un re, al quale ciascuno proponga una questione d'amore da risolvere. Così infatti avviene; ella stessa è eletta regina e le sono presentate tredici sottili questioni amorose del genere di quelle che i poeti provenzali solevano discutere nelle loro tenzoni. Ecco la prima: Una giovane, corteggiata da due amanti, prende, in una festa, la ghirlanda dell'uno e se la pone in capo, mentre fregia il secondo della ghirlanda che prima aveva ella stessa: quale dei due fu da lei più favorito? Seconda questione: Quale fra due donne è più infelice, quella che ebbe un amante e lo perdette o quella che non ha speranza di averne mai uno? Terza: Quale di tre amanti merita la preferenza, il più forte, il più cortese o il più saggio? La nona chiede, se sia meglio amare una fanciulla o una donna maritata od una vedova. Alla decisione della regina contradice ogni volta il proponente e ogni volta la regina replica difendendo la sua opinione. Anche qui abbiamo dunque qualche cosa di simile alle tenzoni, le quali, come sappiamo, già presso i provenzali tenevano luogo di giuochi di società. Due volte l'introduzione alla questione si allarga in una novella; nella quarta abbiamo la storia di Tarolfo, la quale divenne poi nel *Decameron* (X, 5) la novella di messer Ansaldo; del pari ciò che Massalino racconta nella decimaterza questione non è altro che la novella di

M. Gentile de' Carisendi (*Dec.*, X, 4), solo che nel *Filocolo* sono taciuti i nomi e l'esposizione è più semplice, ma forse in parte più efficace. In ogni modo questo episodio delle tredici questioni d'amore, nel quale il Boccaccio riprodusse un momento della vita sociale del suo tempo, è la parte migliore e più interessante del monotono *Filocolo* e ci lascia per la prima volta intravvedere l'ingegno dell'autore nel suo aspetto originale.

Il *Filocolo* fu compiuto solo alcuni anni più tardi, come sulla fine dice il Boccaccio stesso; quando egli aveva già lasciato Napoli, come risulta da parecchi luoghi del libro. Frattanto un'altra opera era nata, un poema in ottave, il *Filostrato*. La lettera dedicatoria a Fiammetta e le strofe introduttive ci dicono che esso fu composto durante un'assenza dell'amata, quando l'autore, non la potendo seguire, cercava, per dare uno sfogo poetico al suo dolore, un argomento che corrispondesse alle sue proprie condizioni. Lo trovò nella storia di Troilo e Briseida; cambiò quest'ultimo nome in Griseida (Chryseis), perché ben sapeva che Briseide rappresenta nell'*Iliade* tutt'altra parte, e di nuovo diede al poema un titolo greco. Secondo la sua intenzione *Filostrato* doveva qualificare *un uomo vinto ed abbattuto da Amore*, quale era Troilo.

Benoît de Sainte-More aveva trasformato la storia della guerra troiana in un romanzo cavalleresco, dove naturalmente anche l'amore ha il suo posto, ma rimane pur sempre un episodio. Nel Boccaccio questo episodio diventa l'argomento principale, dinanzi a cui la guerra troiana e il romanzo cavalleresco spariscono. Anziché Apollo e le Muse egli invoca in sul principio l'amata come ispiratrice della sua poesia.

Calcante, che qui viene confuso coll'omerico Crise, è sacerdote di Apollo in Troia; ma poiché prevede per segni celesti la distruzione della città, si rifugia nel campo dei Greci, lasciando in Troia la figlia, Griseida, alla quale non ha guari è morto il marito. Troilo, che fino allora soleva farsi beffe degli innamorati, la vede ad una festa di Pallade e se ne invaghisce così perdutamente, che per disperazione vuol togliersi la vita; sennonché sopraggiunge il suo amico Pandaro, che lo aiuterà a soddisfare i suoi desiderî. Questi, cugino della bella, è una creazione originale del Boccaccio: non è ancora il turpe mezzano che diventò presso lo Shakspeare; è un giovane spensierato, che sa come vanno le cose del mondo e se compie un ufficio poco onorevole, lo fa uni-

camente per compassione dell'amico, il quale a sua volta non la pensa in altro modo e gli promette di rendergli all'occasione i medesimi servigi (III, 18). Altamente interessante e piena di finezza psicologica è la scena, in cui Pandaro si sforza di persuader la cugina. Dapprima tenta di solleticarne la vanità, le fa dei complimenti, le racconta quale profonda impressione abbia prodotto la sua bellezza. Ella vergognosa arrossisce, gli rammenta pudicamente il suo stato vedovile, che non le permette più né gioie né amori, e poiché l'altro non desiste, respinge quasi piangendo ogni men che onesto pensiero e dichiara di voler serbare eterna fede al marito defunto. Ma ecco Pandaro rappresentarle il dolore disperato del suo amante e la misera condizione in cui lo trovò. A poco a poco ella diviene più attenta; non può più aver dubbi sulla sincerità dell'affetto che Troilo ha per lei; finalmente tutta commossa e traendo un profondo sospiro si riconosce vinta dalle assidue preghiere del cugino e promette di consolare l'amante con isguardi benigni, a patto però che egli abbia buon senno e nulla faccia che possa recarle disonore. Ma non appena si trova poi sola nella sua camera, la pudibonda vedova è tutta cambiata; si richiama alla mente le grazie attraenti del suo adoratore e va fantasticando quanto sarebbe felice con lui. Essa parla come nel *Decameron* parlano le contemporanee del Boccaccio (II, 69 seg.): è giovane, bella, ricca e senza pensieri; perché non potrà essere anche innamorata? L'onestà lo proibisce; ma ella sarà ben guardinga e nessuno saprà che cosa abbia in cuore. Lascerà ella trascorrere vanamente la sua giovinezza? Non v'ha in città una sola donna che non abbia un amante, e fare come le altre non è certo peccato.

Proprio così la voleva Pandaro; sopraggiungono bensì certi scrupoli, ma già il veleno le è penetrato nel cuore ed ella « non può più cacciare dal casto petto il bel viso di Troilo » (II, 78). Dura ancora in lei indecisa la lotta, ma appena lo rivede, non sa più resistere e si dà tutta in preda alla dolcezza del nuovo sentimento, solo rimpiangendo il tempo perduto senza amore. Troilo le scrive, Pandaro porta la lettera ed ha luogo un'altra scena svolta maestrevolmente. Essa fa la ritrosa e non vuol ricevere la lettera; ma il cugino già la conosce e non desiste; finalmente ella prende il foglio e se lo nasconde in seno; poi appena egli è partito, lo tira fuori, lo legge avidamente e si risolve a non far

troppo patire Troilo e sé stessa; perché sarebbe un delitto, se egli per sua colpa morisse. Ciò non ostante risponde con simulato riserbo; ma i due amici leggono fra le righe che cosa veramente ella pensi. La buona Griseida ha sempre l'onestà sulle labbra; amerà Troilo come un fratello (II, 134):

Come fratel per la sua gran bontade
L'amerò sempre e per la sua onestade.

Quando infine Pandaro la sollecita a determinare un giorno per il convegno bramato dall'amante, ella si spaventa di tale pretensione, scoppia in alti lamenti, vorrebbe esser morta il giorno che per la prima volta gli diede ascolto, e poi concede ciò che ormai non può più negare, colla sola condizione del segreto.

Qualche tempo dopo in uno scambio di prigionieri Calcante domanda ai Troiani la figliuola, la quale deve così recarsi, accompagnata da Diomede, al campo dei Greci. I due amanti si dànno in preda alla disperazione; versano fiumi di lagrime, vogliono entrambi morire; ella promette di tornare fra breve sotto un qualche pretesto, al più tardi fra dieci giorni. Ma il povero Troilo è ben poco avveduto, se crede che anche altri non possa ottenere ciò che egli ha felicemente conseguito. Diomede, che al momento della partenza s'è accorto della loro tenera relazione, si accosta all'afflitta nel campo greco, né a lui fanno d'uopo tutte le arti seduttrici usate da Pandaro. Ancora una volta Griseida si fa bellamente scudo del suo stato vedovile e della fede da lei dovuta all'estinto consorte; ma ben presto l'amore verso colui che ha lasciato a Troia si va raffreddando ed ella comincia a far buon viso a Diomede. Invano Troilo la aspetta sotto alle mura tutto il decimo giorno, tutto l'undecimo; aspetta quaranta giorni, le scrive per consiglio di Pandaro e dopo lungo tempo riceve in risposta raggiri e menzogne. Non aveva ancora voluto rinunziare alla speranza, quando un giorno riconosce in una veste di Diomede, guadagnata da Deifobo in battaglia, un prezioso fermaglio, che egli aveva donato all'amata al momento della separazione. Disperato cerca il rivale sul campo e cade finalmente per mano di Achille:

Cotal fin ebbe la speranza vana
Di Troilo in Griseida villana.

Chi confronti il *Filostrato* col romanzo di Benoît, vede quali progressi l'arte avesse fatto in quel frattempo. Il Boccaccio non deriva dalla sua fonte se non i dati generali e li svolge in un modo del tutto originale. Egli ci mostra come la corruzione lentamente si infiltri in un'anima di donna. Benoît tratta solo dell'infedeltà di Briseida verso Troilo e accenna fuggevolmente alla loro relazione amorosa, che sussiste fin dal principio e non è per sé stessa colpevole. Presso il Boccaccio invece assistiamo al primo sorgere di questo amore, che è già un mancamento di fede verso il defunto marito. Troilo stesso è qui il primo seduttore di Griseida e cade vittima della sua opera di corruzione; la sua conquista gli è tolta colle stesse sue armi. Tale cambiamento fu un'idea felicissima del Boccaccio, ed il quadro ne guadagnò straordinariamente in profondità e verità psicologica. Inoltre egli rappresentò le condizioni d'animo dell'abbandonato, il che era uno dei fini principali dell'opera sua per quella relazione col proprio stato che aveva appunto cercato nell'argomento. Del pari la sua grande superiorità nella motivazione psicologica si manifesta anche nella parte del racconto che già si trovava in Benoît. Il mutamento negli affetti di Briseida, rapido e poco naturale nel romanzo francese, è invece nel *Filostrato* effetto dei più abili allettamenti; e soprattutto di quanta finezza non diede prova il Boccaccio supponendo che il greco spiasse al momento della separazione l'amore de' due giovani e di qui appunto nascesse tutto il suo disegno di conquistare quel cuore!

Nel *Filostrato* il Boccaccio aveva trovato una materia adatta alla sua indole e subitamente raggiunse una perfezione che a pena nel *Decameron* doveva superare. Codesta storia di intrighi amorosi, di seduzione, di tradimento, di gelosia era una vera novella nonostante i nomi classici e si confaceva mirabilmente all'attitudine più rilevata del suo ingegno, che lo portava a rappresentare la realtà con finezza di osservazione, accompagnandone la pittura col suo riso beffardo. Quando volle dipingere Biancofiore, desunse i colori dai libri; di Griseida poteva ogni giorno vedere co' suoi occhi l'originale nella società che in Napoli lo attorniava. Meno perfetti son quei luoghi del *Filostrato* che, secondo la dedicatoria, dovrebbero costituire la parte essenziale dell'opera, i lamenti di Troilo; quivi ricompaiono i difetti già notati nel *Filocolo*, la vuota rettorica, i luoghi comuni, le immagini esagerate. Tuttavia

anche queste parti vanno segnalate per una soave armonia e per una delicata tristezza che ci affascina. Tutto il poema ha una regolarità di organismo, un'artistica gradazione nell'avvicendarsi degli affetti, che dobbiamo ammirare. Il verso scorre facile ed armonioso, quantunque spesso un po' scolorito e privo di vera forza poetica. Si legga ad esempio la lettera di Troilo a Griseida: *Io guardo l'onde discendenti al mare.....* (VII, 65).

Fiammetta doveva riferire a sé stessa quanto è dètto nel poema sulla bellezza di Griseida e in lode di lei, ma naturalmente non il resto. Sennonché in questo il Boccaccio era stato profeta. La dedicatoria ci assicura che egli aveva provato solo i dolori, non le gioie di Troilo; ond'è chiaro che il *Filostrato* fu scritto nei primi stadi del suo amore, verosimilmente nell'estate del 1338, perché più tardi il poeta ottenne i favori che allora non osava sperare. Nelle opere giovenili parla spesso del suo amore per Fiammetta, volentieri introduce velatamente tratti autobiografici e adombra sé stesso in alcune figure de' suoi racconti, perfino più volte nello stesso libro, nell'Idalagos e nel Caleone del *Filocolo*, nell'Ibrida e nel Caleone dell'*Ameto*, nel Panfilo della *Fiammetta* e in altri personaggi ancora. E dovunque appare manifesto che Madonna Maria non era punto una Laura e tanto meno una Beatrice, che ella si mostrò riconoscente al suo poeta e non lo lasciò crudelmente languire. Ma se egli fu, come Troilo, seduttore, fu anche, al pari di lui, tradito; dopo breve tempo di ineffabile felicità la donna gli tolse le sue grazie per donarle altrui. Il Boccaccio se ne lamenta anche nelle lettere latine giovanili già menzionate, in una delle quali dà notizia, quantunque in modo oscuro, di un altro tradimento di cui era stato vittima da parte di un falso amico. Secondo quella lettera parrebbe che egli avesse, grazie alla protezione di un potente personaggio, migliorate le sue condizioni materiali, ma che poi, non senza sua colpa, perdesse quei vantaggi e ricadesse in istrettezze.

Durante l'abbandono di Fiammetta e nella speranza di riacquistarne i favori, egli compose un secondo poema in ottave, la *Teseide*. Alla fine dell'opera il Boccaccio stesso ne parla così (XII, 84):

Poiché le Muse nude incominciaro
Nel cospetto degli uomini ad andare,
Già fur di quelli, i qua' l'esercitaro
Con bello stile e onesto parlare,

E altri in amoroso le operaro:
Ma tu, mio libro, a lor primo cantare
Di Marte fai gli affanni sostenuti,
Nel volgar Lazio mai più non veduti.

Qui egli si riferisce ad un luogo del *De vulgari eloquentia* (II, 2), dove Dante assegna alla poesia tre specie di soggetti, le armi, la rettitudine e l'amore, e chiama Cino da Pistoia il poeta dell'amore, sé stesso il poeta della rettitudine, mentre non sa indicare nessun italiano che abbia cantato le armi, come in provenzale aveva fatto Bertran de Born. Ora il Boccaccio voleva essere codesto cantore delle armi; voleva scrivere un'epopea e perciò introdusse nel suo poema tutto l'apparato epico. Vi figurano gli eroi più famosi della Grecia; si combattono battaglie, hanno luogo duelli simili a quelli descritti dagli antichi, gli dei scendono dal cielo in forma umana, un libro intero è impiegato a descrivere i funerali di Arcita, il quale è bruciato sul rogo ed onorato con gare di lotta dagli amici. Ma tutto è pompa esteriore. Quantunque il poema sia intitolato *Teseide*, Teseo non ne è l'eroe; l'argomento è invece invenzione del Boccaccio, è di nuovo una storia d'amore, sotto la quale si nasconde ancora, giusta la dedicatoria a Fiammetta, la storia della sua relazione con lei.

I due giovani tebani Arcita e Palemone sono condotti da Teseo prigionieri ad Atene dopo la distruzione di Tebe; attraverso una finestra della loro prigione essi scorgono nel giardino la bella Emilia, sorella della regina Ippolita, e se ne innamorano entrambi nello stesso tempo. Arcita, liberato più tardi, ma bandito, non sa trovar pace in nessun luogo e sconosciuto ritorna; Palemone, informato di ciò, arde di gelosia, evade dal carcere, cerca il suo amico e rivale e comincia a combattere con lui. Sorpresi da Teseo, essi confessano apertamente la verità e in grazia del loro grande amore e del loro valore ricevono il perdono. Qui si vede quanto sia diverso dall'eroe greco questo Teseo, che memore de' suoi amori giovenili, sente pietà per i due giovani (V, 92). Allora si stabilisce che essi devano nuovamente combattere insieme, e combattere con ogni solennità nel teatro di Atene, seguìti ciascuno da venti compagni. Arcita e Palemone passano la notte che precede al combattimento, pregando nei templi degli dei; è la veglia d'armi ed infatti al mattino sono armati cavalieri, perché prima essi erano ancora scudieri. Ecco dunque anche qui il travesti-

mento, la miscela di elementi eterogenei che fanno tra loro uno strano contrasto. Alla zuffa prendono parte Menelao, Agamennone, Diomede e tanti altri, ma tuttavia la scena è interamente cavalleresca: due amanti che si azzuffano nell'arringo dinanzi agli occhi della loro dama per guadagnarne la mano.

Vince Arcita; ma per volere di Venere, protettrice del suo avversario, all'ultimo momento gli cade sotto il cavallo e le ferite ricevute lo conducono lentamente a morire, ed egli lascia Emilia, il premio della sua vittoria, a Palemone. Questa scena, nella quale il moribondo cede all'amico la donna così ardentemente bramata e lo prega a consolarla della sua perdita, ha qualche cosa di commovente. Ma nel complesso il disegno epico colla sua prolissità e co' suoi pretensionosi ornamenti ha guastato il poema, il quale è costituito quasi unicamente da lunghissimi discorsi e da descrizioni. In luogo della vita reale, come nel *Filostrato*, qui abbiamo di nuovo l'imitazione letteraria. Le descrizioni minuziose della bellezza, delle cose, della natura, nelle quali ogni particolarità è ritratta con evidenza e precisione, ma senza profondo sentimento di vita, rimasero la proprietà caratteristica dello stile del Boccaccio dalla prima all'ultima opera di lui.

Il *Filostrato* e la *Teseide* sono, per quanto noi sappiamo, i più antichi componimenti poetici di qualche estensione scritti in ottave; così che per lo addietro il Boccaccio fu creduto l'inventore di questa forma metrica. Ma essa era di già usata nella poesia popolare, e il *Cantare di Fiorio e Biancifiore* ci offre un esempio sicuro alquanto più antico. La *nona rima* dell'*Intelligenzia* si avvicina già molto all'ottava; anzi si crederebbe che quella sia nata da questa, piuttosto che questa da quella. Tuttavia al Boccaccio si dovrà concedere il merito non lieve di aver trapiantato una forma metrica così felice com'è l'ottava, dalla poesia popolare nella letteraria. Qui nei primordi della sua vita essa però non ci appare ancora con quella perfezione che raggiunse poi per opera del Poliziano e dell'Ariosto; le ottave del Boccaccio arieggiano ancora quelle dei cantastorie popolari, sono spesso alquanto sconnesse ed il verso non di rado pecca di troppo prosaica movenza.

Un terzo poema in ottave è il *Ninfale fiesolano*. Quivi il poeta esce dal mondo cavalleresco, nel quale si era fino allora aggirata la sua fantasia, e ci conduce fra la semplicità della natura campestre, abbandonando la pompa rettorica e mitologica. L'invenzione

imita le antiche favole locali del genere di quelle che si trovano in tanta copia nelle Metamorfosi d'Ovidio; Affrico e Mensola sono due fiumicelli che scorrono presso al colle di Fiesole e poi si riuniscono insieme, ed il poema racconta come essi abbiano preso nome da due amanti infelici. La scena è posta in tempi remoti, prima della fondazione di Fiesole, quando pochi erano gli abitatori del luogo e Diana colle sue ninfe andava vagando pei colli. Un giorno il giovane pastore Affrico spia di nascosto il loro ritrovo e si innamora di Mensola, una delle ninfe. Per lungo tempo tenta invano di avvicinarsi a lei, finché Venere, apparsagli in sogno, non gli consiglia di frammischiarsi alle ninfe sotto spoglie femminili e di impadronirsi per tal via della fanciulla. Così avviene; ma in Mensola lottano, dopo l'errore involontario, da una parte l'amore, dall'altra il pentimento e il timore della dea; indarno Affrico ne attende il ritorno e finisce col darsi la morte, colorando del suo sangue le acque presso alle quali aveva gustato la felicità. Mensola è sorpresa da Diana col suo bambino e mentre fugge dinanzi all'ira della dea, è trasformata in acqua entro al fiumicello che da allora porta il suo nome. I genitori d'Affrico allevano il piccolo Pruneo e quando Atalante, fondata la città di Fiesole, caccia le ninfe e dà loro marito, il vecchio si reca alla corte col nipote, che diviene siniscalco. Questi ottiene poi il territorio compreso tra la Mensola e il Mugnone ed i suoi discendenti passano più tardi a Firenze.

La breve storia di un amore che spunta a dispetto della legge e finisce tragicamente, produce nella sua semplice fatalità un effetto profondo, narrata com'è dal poeta col linguaggio semplice delle cose, senza declamazioni. Mensola è la natura innocente nella inconsapevolezza delle sue aspirazioni, che si dibatte contro l'amore e pure ne è vittima; vergognosa ed afflitta ella fugge l'autore della sua infelicità, ma in cuor suo si strugge. Con quale delicatezza è rappresentato il sorgere improvviso dell'amore materno in quest'anima ancora infantile! La vecchia ninfa alla quale ha chiesto consiglio, la esorta a portarle il bambino, affinché non lo si trovi presso di lei; ma Mensola non può separarsene; esso è tutta la sua gioia e sarà la sua rovina. Del pari il poeta ci ritrae scene di famiglia piene di affetto sincero, i genitori impensieriti per le pene del loro Affrico, delle quali non sanno la causa, il padre che segue le orme del figlio perduto e ne riporta

sulle spalle il cadavere alla capanna. Certo si desidererebbero meno prolissi i lamenti del pastore nella prima parte del poemetto e meno cinica la rappresentazione della scena d'amore. Ma la chiusa del racconto è rapida e commuove il lettore. Nel *Ninfale fiesolano* il sentimento idillico fa un'impressione tanto più piena, in quanto che è libero dai soliti elementi convenzionali dell'egloga classica. La poesia del Boccaccio non raggiunse mai più una tale intimità.

In Italia la poesia pastorale ad imitazione della classica ebbe principio, come vedemmo, con Dante, ed egloghe latine scrissero il Petrarca ed un poeta aulico dei Visconti, le cui goffe composizioni furono falsamente attribuite al Mussato. Anche il Boccaccio si provò in questo genere e compose sedici egloghe latine. Le due prime hanno veramente un contenuto pastorale ed erotico, come le più di Virgilio; le altre espongono sotto il velo dell'allegoria avvenimenti politici, fatti della vita dell'autore, considerazioni religiose, morali, letterarie; nella dodicesima egli indica come suoi modelli Virgilio e il Petrarca. Il Boccaccio stesso ha chiarito in una lettera a fra Martino da Signa il significato delle persone allegoriche da lui poste in scena, ma non sempre colla perspicuità che noi potremmo desiderare. Codeste poesie sono documenti importanti per la conoscenza della sua vita esteriore ed intima, ma indarno vi si cercano bellezze poetiche. Il *Bucolicum Carmen* del Petrarca non fu cominciato prima del 1346, e fra le egloghe boccaccesche quella cui si può assegnare la data più antica, la terza, fu composta nel 1348, l'ottava e la decimasesta non prima del 1363. Notevolmente anteriore è dunque l'introduzione, dovuta pure al Boccaccio, dell'idillio nella letteratura in lingua volgare, perché se la data del *Ninfale fiesolano* resta incerta, l'altro idillio boccaccesco, il *Ninfale d'Ameto*, va assegnato al 1341 o al 1342.

Il libro è in prosa mescolata a brevi componimenti in terzine. Nel *Ninfale fiesolano* l'autore pose tutto il suo studio nella descrizione degli affetti; nell'*Ameto* acquistano maggiore risalto le esteriorità e compaiono i luoghi comuni della poesia bucolica, le feste campestri in onore degli dei, la canzone del pastore Teogapen sull'amore accompagnata dalla zampogna, la tenzone fra Achaten ed Alcesto sul modo di allevare il gregge, tenzone che le ninfe decidono coronando il vincitore. Ameto, giovane rozzo

e dedito solo alla caccia, avendo veduto in val di Mugnone la bella Lia circondata da altre ninfe ed avendola udita cantare, a poco a poco se ne innamora; si consacra al servigio di lei e da quel momento la segue di continuo. La rappresentazione della forza bruta di natura domata dall'amore è modellata sul Ciclope ovidiano; come questo Galatea, così Ameto onora la sua Lia, paragonando i vezzi di lei a cose in parte volgari, come a quelle che sono le più familiari alla fantasia rusticale: « Tu se' lucente e chiara più che 'l vetro Ed assai dolce più ch'uva matura... » (*Metam.*, XIII, 791, sgg.: *Splendidior vitro..... Lucidior glacie, matura dulcior uva.....*). E poi le offre in dono fiori e frutta e uccelli e giovane selvaggina, frutto delle sue cacce.

Ma la general consuetudine dei bucolici latini di adoperare le scene pastorali solo come un velo per nascondere un contenuto essenzialmente diverso, ricompare in questo idillio italiano; l'*Ameto* infatti esprime sotto forma allegorica idee ed ammaestramenti morali. Un giorno dedicato alla festa di Venere, sette fra le più belle ninfe dopo visitato il tempio si raccolgono insieme in un prato fiorito presso una chiara fontana. Essendo l'ora troppo calda per potersi allontanare dall'ombra, restano assise colà e secondo la proposta di Lia, l'una dopo l'altra racconta la storia del suo amore: Ameto che ascolta, si innamora di tutte a mano a mano che esse prendono a parlare. Ciascuna delle sette ninfe, Mopsa, Emilia, Adiona, Acrimonia, Agapes, Fiammetta e Lia, si è specialmente consacrata al servigio di una dea e per mezzo dell'amore ha indotto il suo giovane amante a farsene seguace. Alla fine della propria storia ogni ninfa canta in terzine le lodi della sua dea. Ma queste sette divinità non significano altro che le sette virtù, le quattro cardinali, Pallade la prudenza, Diana la giustizia, Pomona la temperanza, Bellona la fortezza, e le tre teologali, Venere la carità, Vesta la speranza, Cibele la fede, e le ninfe stesse rappresentano queste virtù nella pratica, come la divinità nell'idea. Il Boccaccio derivò il concetto fondamentale di questa allegoria da quel luogo del *Purgatorio* di Dante dove le quattro virtù cardinali che danzavano intorno al carro di Beatrice, accolgono il poeta, purificato dalle acque di Lete, nella loro compagnia e lo conducono all'amata cantando:

Noi sem qui ninfe e nel ciel semo stelle (XXXI, 106).

Lo stesso dicono di sé le ninfe dell'*Ameto*. Finiti i racconti, appare una colonna di luce soprannaturale, dalla quale risuona una voce soave:

> Io son luce del cielo unica e trina
> Principio e fine di ciascuna cosa.....

È la Venere celeste, la vera deità che si manifesta. Ameto non può ancora fissare lo sguardo nella sua luce e ne resta accecato, ma bagnato, come Dante, nel fiume da Lia, purificato ed ornato dalle altre ninfe, sostiene la vista divina e finalmente discerne la verità, che prima si nascondeva sotto il velo della bella menzogna, conosce chi siano le ninfe e chi la vera Venere e ride della sua passata ignoranza. Egli si sente felice nella sua nuova condizione e gli pare di esser divenuto di bestia uomo.

Ameto è l'uomo che dalle tenebre dell'ignoranza e dalla schiavitù della sensualità si solleva alla pura conoscenza e all'amore di Dio; egli si invaghisce di tutte le ninfe, il che vuol dire che tutte e sette le virtù si fanno strada una dopo l'altra nella sua anima e lo conducono così al servigio di Dio. Ma il Boccaccio intende l'amore così diversamente da' suoi predecessori spiritualisti, che l'antico concetto della liberazione dell'anima resta profondamente modificato. Le sette virtù, anche le teologali, appaiono in figura di ninfe, e non già di ninfe come quelle imaginate da Dante nel luogo citato del *Purgatorio*, cioè di sante vergini abitatrici del Paradiso terrestre, sì bene di ninfe nel senso classico, cioè di donzelle procaci che ammaliano i giovani pastori coi loro vezzi e loro si concedono, e la conversione dell'anima alla virtù è simboleggiata in racconti di avventure d'amor sensuale, nel dipinger le quali l'autore si compiace. L'elemento cristiano è tutto camuffato alla pagana e col pagano si intreccia, sì che ancor più stridente è il contrasto che già notammo nel *Filocolo*. Lia canta:

> Le cose a me da Cibele mostrate
> Veder non puote natural ragione;

e continua poi recitando, mitologicamente mascherato, tutto il *Credo* cattolico, dove fra l'altro è così espresso il dogma della transustanziazione:

Così nel sacrificio è da tenere
In Cerere ed in Bacco il divin cibo
S'asconda a noi per debole vedere.

Lo stesso grottesco travestimento classico-mitologico della materia cristiana troviamo anche specialmente nell'undecima egloga latina (intitolata *Pantheon*), la quale sotto nomi pagani dà un compendio della storia biblica. Il Boccaccio non avvertiva il contrasto, perché considerava le favole mitologiche come semplici forme allegoriche, alle quali potesse adattarsi qualunque contenuto. Quando pose a base dell'*Ameto* una dottrina morale, la sua intenzione era sincera; eppure nel fatto quella ha quasi l'aria di un semplice pretesto e proprio una dottrina del tutto opposta par sia la contenenza essenziale, dacché il libro è in gran parte occupato dalle storie d'amore e dalle lunghe ed uniformi descrizioni della bellezza femminile, le quali, secondo il costume generale del tempo, procedono sistematicamente, parte per parte, come l'analisi di un oggetto di storia naturale.

Ma come i serî concetti morali della letteratura anteriore si trasformassero nella mente del Boccaccio, si vede ancor meglio in un'altra opera allegorica, nell'*Amorosa Visione*, imitazione manifesta della *Commedia* dantesca. Codesto poema, composto subito dopo l'*Ameto*, consta di cinquanta brevi canti in terzine, nei quali l'autore si è imposta la formidabile difficoltà di formare un acrostico con tutta la lunga poesia. Dall'accostamento delle lettere iniziali di tutti i primi versi delle terzine risultano due sonetti caudati ed un sonetto doppio caudato, i quali contengono la dedicatoria dell'opera a Maria-Fiammetta.

L'autore racconta come in una visione gli sia apparsa una maestosa figura di donna e gli abbia fatto profferta di condurlo alla vera felicità: ecco dunque il suo Virgilio. Guidato da lei, arriva ad un nobile castello, nel quale si può entrare per due porte, una piccola e stretta, l'altra ampia. Alla prima si sale per un sentiero scabroso, ma un'iscrizione che le sta sopra, dice il contrario di quella che si legge all'ingresso dell'Inferno dantesco: la porta conduce alla via della vita. La porta ampia invece promette regni, tesori, gloria, le vanità mondane alle quali l'uomo deve volger le spalle se vuol guadagnare la pace. Dal castello raggia uno splendore di luce soprannaturale e quando l'autore

accecato se ne maraviglia, la sua guida gli dà questa spiegazione:

> Voi che nel mondo state, vostra mora
> Fate in un loco tenebroso e vano
> E però gli occhi alla dolce aurora
> Alzare non potete . . . . .

Quaggiù non vi ha dunque se non vanità e tenebre, come dicevano i moralisti ed i teologi. Ma ben tosto ci si manifesta il vero pensiero dell'autore. Egli non è punto disposto a credere sulla parola alla sua guida celeste, come avevano fatto il Giamboni e Dante. La curiosità lo tormenta; sapere ogni cosa, egli pensa, non può mai nuocere, e vuol vedere una volta coi propri occhi le tanto dispregiate vanità. Dopo, quando abbia ben considerato tutto e si sia sincerato, si appiglierà al partito che gli sembrerà migliore.

Perciò entra per la gran porta ed arriva in una splendida sala, dove vede sulle pareti molti quadri, in primo luogo la sapienza accompagnata dalle sette arti liberali, che chiama anche Muse, con a destra i grandi savi dell'antichità ed a sinistra i poeti, dei quali dà un lungo catalogo, come più tardi fece il Petrarca ne' suoi *Trionfi*. Indi vede il trionfo della gloria terrena ed ecco un altro catalogo di uomini celebri; poi la ricchezza sopra un aureo trono e dinanzi ad essa una gran folla d'uomini, tutti affaccendati intorno ad un monte d'oro e d'argento per prenderne ciascuno quanto più può. Fra questi nota molti ecclesiastici, *Gran quantità, di nuovi Farisei*, e in un povero diavolo che si affatica a grattare il monte colle unghie e sì poco oro ne leva, che non ne ha a bastanza neppure per sé, nonché per altri, riconosce il proprio padre, che non gli aveva creato una posizione splendida nella vita. Egli stesso confessa che volentieri possederebbe un po' di quell'oro, per quanto esso sia una vanità, perché è cosa troppo necessaria nel mondo. Segue un quarto quadro, il trionfo d'Amore, e quivi il poeta, arrivato al suo soggetto preferito, racconta con grande compiacenza attraverso quindici interi canti (XV-XXIX) le favole amorose della mitologia greca, cominciando da quella celeberrima di Giove. E già pare che abbia del tutto dimenticato il suo intento morale, quando finalmente la guida gli rammenta che tutto ciò che egli vede e che sì fortemente lo in-

catena, appartiene al passato e vinto dalla morte è sparito come ombra; e lo conduce in una sala vicina, dove è figurato il trionfo della Fortuna. Questa volge senza posa una ruota, sulla quale vanno i mortali faticosamente inerpicandosi per cadere di nuovo dall'altra parte; ed anche qui segue naturalmente l'inevitabile registro di nomi famosi. Tale vista impressiona l'autore, che deposta la sua incredulità, è pronto ad avviarsi verso l'angusta porticina. Ma ecco un nuovo inciampo: passando vede un delizioso giardino e quantunque la guida lo dissuada, vi entra. Né si pente; perché vi trova una quantità di bellissime donne, che cantano, ballano o siedono in cerchio a piacevoli ragionari. Sono tutte sue contemporanee ed egli le riconosce, si rallegra infinitamente di vederle, le nomina una dopo l'altra lodandole. Fra esse trova anche la sua amata, Fiammetta, e a questo incontro rannoda la storia del suo innamoramento e della sua felicità. Ma Fiammetta, appena sa che per entrare nel giardino egli ha abbandonata la sua guida, lo esorta a raggiungerla e ad obbedire da allora in poi ad ogni comando di lei, eccettuato il caso che gli proibisca di amarla. Giovanni acconsente; ma ritornato sa tanto pregare la guida, che questa lo segue per vedere la sua Fiammetta. Le due donne si salutano come sorelle; è un complimento che il Boccaccio fa all'amata, inalzandola, come già avevano fatto i poeti anteriori della scuola fiorentina, ad ideale di perfezione, ad amica e sorella della virtù celeste. Ormai stabiliscono che i due amanti debbano insieme seguire la guida nella via che conduce alla promessa felicità eterna. Ma prima viene loro concesso un po' di riposo e Giovanni, furbo com'è, pianta lì di nuovo l'uggiosa predicatrice di morale e insieme con Fiammetta se ne va girando per il giardino; e di nuovo perdono di vista colei, non pensando più ad altro che al loro amore. Qui finisce la visione. L'autore si desta tutto stordito ed invano stende ancora le braccia alla cara immagine svanita. Ancora una volta appare al poeta desto la paziente guida e lo assicura che troverà Fiammetta, purché voglia seguir lei sulla via faticosa tante volte raccomandata: sotto questa condizione acconsente. Ma qui il poema si chiude senz'altro, lasciando il lettore fortemente dubbioso se il buon proponimento sia durato a lungo.

In questa *Amorosa Visione* il Boccaccio ha egregiamente ritratto sé stesso. Grande ammiratore di Dante, già fin dalla prima

sua opera aveva espresso la sua venerazione per lui, quando alla fine del *Filocolo* aveva esortato il libro a seguire modestamente il grande poeta fiorentino *come picciolo servidore*. Mandando più tardi al Petrarca una copia della *Commedia*, nella lettera accompagnatoria diceva che nella sua giovinezza Dante gli era stato la prima luce, la prima guida negli studi. Questo culto per Dante riempì tutta la sua vita; il commento alla *Commedia* fu l'ultimo lavoro cui pose mano prima di morire. Trovammo già nell'*Ameto* l'imitazione dantesca; la ritroveremo ancora spesso nelle altre opere; ma specialmente qui nell'*Amorosa Visione* egli credette di aver calcato le orme di quel grande. Lo dice espressamente, chiama Dante *il signor d'ogni savere* (cap. VI) e ne celebra l'apoteosi; lo vede ritratto nella prima sala fra i poeti più celebri dell'antichità, circondato da sette Muse, coronato dalla sapienza. Il concetto fondamentale dell'*Amorosa Visione* sarebbe stato propriamente identico a quello della *Commedia*, la liberazione cioè dal giogo delle vanità terrene per arrivare all'eterna salvezza ed insieme anche qui la glorificazione dell'amata. Ma Maria-Fiammetta non vuole svaporare in un simbolo ed il Boccaccio dovendo salire alla pace celeste, si indugia tanto fra le cose mondane, che non arriva mai alla meta: egli lascia che la divina guida moraleggi a sua posta e corre dietro alle favole saporite dell'antichità e alle belle donne. Quando dovrebbe cominciare la parte morale, il poema finisce; è rappresentata la terra, che sarebbe il peccato, l'Inferno, e mancano il Purgatorio ed il Paradiso. La visione dantesca finisce quando il poeta è arrivato al cospetto del Dio uno e trino; il Boccaccio si desta mentre crede di tenere Madonna fra le braccia.

Il Boccaccio si mantiene ligio alle forme della morale e della religione tradizionali nel medio evo; ha sempre sulle labbra la santa fede cattolica, Dio, Cristo; non comincia quasi mai un libro senza invocare l'assistenza divina, né lo chiude senza ringraziare Dio, che ha condotto in porto la sua navicella; chiama insania e pazzia le favole pagane, delle quali sono piene le sue opere; sottopone i suoi scritti al giudizio della Chiesa. Ma dietro a questa castigatezza esteriore si nasconde uno spirito mondano, tutto rivolto alla terra. Egli poteva ben parlare come uno di quei moralisti cristiani; ma sentiva diversamente. Non odiava le cose di questo mondo, anzi le amava e se ne compiaceva; ricchezze, amore, gloria, nulla di meglio sapeva desiderarsi, così che l'antico con-

cetto religioso-morale, esposto da lui, si converte nel concetto contrario.

Il mondo terreno era per Dante un'ombra, la bellezza di quaggiù un simbolo della verità e della luce celeste; per il Petrarca essa era qualche cosa di più, ma pur sempre il bel velo ed era ancora strettamente congiunta con una bellezza più alta, la bellezza interna spirituale. Presso il Boccaccio la terra fa di nuovo valere i suoi diritti; la bellezza è novamente qualche cosa di per sé stessa, senz'altro significato, come era stata nell'antichità. In Dante l'amore è ideale, mistico e così alto e puro, che corre pericolo di divenire un'astrazione, di confondersi colla virtù, colla fede, coll'amore di Dio; nel Boccaccio è reale, terreno a tal punto che tocca sempre la lascivia. Eppure dalla morte di Dante alla composizione dell'*Ameto*, del *Filostrato*, dell'*Amorosa Visione* erano passati vent'anni. Un'apparizione così improvvisa della sensualità pagana farebbe meraviglia; ma codesta subitaneità non è che una illusione. Non era già che il pensiero del tempo avesse così rapidamente cambiato indirizzo; la letteratura ascetica perdurava, e contemporanei del Boccaccio erano Jacopo Passavanti, Domenico Cavalca, S. Caterina da Siena, sicché le due correnti procedevano di conserva. Ed in fondo era sempre stato così. Non v'ha in tutto il medio evo un momento nel quale tutti abbiano pregato e si siano data la disciplina; accanto alle maggiori esagerazioni dell'ascetismo e del misticismo, il senso rivendica naturalmente i suoi diritti; la carne reagisce contro lo spirito e fin dai primordi del Cristianesimo ad un periodo in cui lo spiritualismo prevale, se ne alterna sempre uno di più grande mondanità. Contro questa combatté già S. Girolamo e nuovamente combatterono Damiano e Gregorio. Nei secoli XII e XIII sorsero i canti goliardici colle loro oscenità e colle parodie delle cose sacre, i romanzi d'avventura e i favolelli francesi; fiorì la poesia amorosa provenzale così piena di sensualità, e Guglielmo di Poitiers, che pur guidò un esercito crociato, compose e prima e dopo procaci poesie. Il *Roman de la Rose* di Jehan de Meung dà i medesimi ammaestramenti morali che il *Decameron* e in Italia troviamo prima di Dante le poesie realistiche di un Compagnetto da Prato, le indecenti ballate dei memoriali bolognesi, i versi scherzosi di Rustico di Filippo e di Cecco Angiolieri, le *Cento Novelle*, le storie scandalose di fra Salimbene. Ed era il tempo di S. Francesco, dei flagellanti, di

Jacopone. Ciò che dà l'illusione di un sì rapido trapasso dall'indirizzo spiritualistico al sensuale, è solo il sopravvento che or l'uno or l'altro prende nella letteratura e nella vita, così che un'età sembra interamente dominata dallo spirito di Dante, l'altra dallo spirito del Boccaccio.

Questi nelle sue liriche imitò da capo talvolta Dante, più spesso il Petrarca. Ma il suo proprio modo di sentire apparisce qua e là spoglio di veli convenzionali nelle migliori di codeste poesie, come, ad esempio, nel leggiadro sonetto: *Intorno ad una fonte, in un pratello*. Quanta freschezza di vita, quanta serenità spira da quella piccola scena! Le vaghe donzelle che siedono a colloqui amorosi tra il verde ed i fiori, mentre il venticello scherza con le loro ghirlande e i capelli, e che furtivamente si guardano intorno se mai arrivi il giovane ansiosamente aspettato, ben sapeva il Boccaccio descriverle in tutt'altro modo che la sua Fiammetta, quando si studia di rappresentarla simile a Laura, quale alto modello di virtù (1).

La più perfetta manifestazione della lirica boccaccesca si ha nelle dieci graziose ballate contenute nel *Decameron*, quantunque vi sia evidente l'influsso del *dolce stil nuovo* e di Dante. Nella ballata della terza giornata parla una vedova che si è di nuovo accasata ed ora piange la perdita del suo primo marito, a lei tanto più caro del secondo. Ella dice di sé:

Colui che muove il cielo ed ogni stella
Mi fece a suo diletto
Vaga, leggiadra, graziosa e bella,
Per dar quaggiù ad ogni altro intelletto
Alcun segno di quella
Biltà che sempre a lui sta nel cospetto.....

Ma tosto appare il rovescio della medaglia, e dal contrasto appunto esce un effetto più piccante:

Già fu chi m'ebbe cara e volentieri
Giovinetta mi prese
Nelle sue braccia e dentro a' suoi pensieri
E de' miei occhi tututto s'accese.

(1) Questo sonetto rammenta, talora perfino nelle parole, la voluttuosa descrizione delle due donzelle che nel *Filocolo* vogliono sedurre Florio (lib. III, vol. I, p. 229).

Il platonismo se n'è andato e ci troviamo nella realtà della vita. Alcune di codeste poesie, nelle quali, come nella citata, parlano delle donne, si avvicinano colla loro facile spontaneità alla maniera delle canzoni popolari. Quella della nona giornata comincia

Io mi son giovinetta e volentieri.....

È una giovinetta che va cantando pei campi e vedendo i fiori, pensa al suo amore; coglie quelli che nella loro bellezza più rassomigliano a lui e li bacia e parla con essi, come se fossero il giovinetto medesimo, e poi se ne fa una ghirlanda legata co' suoi biondi crini e frattanto soavemente sospira ed il vento porta a lui i sospiri. Questo grazioso quadro idillico rammenta la ballata dantesca: *Io mi son pargoletta bella e nuova;* ma nella rassomiglianza vieppiù spicca il contrasto. La *pargoletta* di Dante è l'angelo del Paradiso che addita la via del cielo; la *giovinetta* del Boccaccio è una ragazza, felice del suo amore, che ella non nasconde modestamente nel cuore, ma svela festosa, tutta abbandonandosi alla dolcezza del suo sentimento, desiderosa di godere quaggiù la vita in compagnia dell'amato.

In tutte le sue opere il Boccaccio si occupò più delle donne che degli uomini. Fino allora nella letteratura italiana si era cantato l'amore per la donna, ma essa la donna non vi aveva fatto se non fuggevoli e incompiute apparizioni. Era rappresentata come in una sfera superiore, simile alla divinità che non si può avvicinare; facevano eccezione soltanto le scene affettuose di Beatrice morta alla fine del *Purgatorio*, di Laura morta nei *Trionfi*. Il Boccacciò abbatté la divinità e ritrasse con meraviglioso realismo la donna e la sua vita psichica nella Griseida del *Filostrato* e con soave intimità le innocenti aspirazioni di un animo infantile nella Mensola del *Ninfale fiesolano.* Del tutto nuovo è il pensiero del piccolo romanzo intitolato *La Fiammetta*, al quale porgono argomento principale i pensieri e i sentimenti di una donna confessati da lei stessa. Il giovane Panfilo, amato ardentemente da Fiammetta, ha dovuto abbandonarla dopo un breve tempo di felicità, richiamato dal vecchio suo padre. Egli aveva promesso di tornare dopo pochi mesi, ed invece giunge all'orecchio della donna innamorata la voce di una nuova relazione che lo incatena, e se un raggio di speranza le balena per un momento, esso spa-

risce ben tosto. Per isvagarsi dalla sua malinconia e sfogare il suo dolore, Fiammetta narra alle donne, come lei innamorate, la propria disavventura, accompagnando il racconto coi lamenti. Panfilo è il Boccaccio stesso, che fra il 1339 e il 1341 aveva dovuto per desiderio del padre lasciare Napoli e che dimorava suo malgrado a Firenze. Sulla fine dell'*Ameto* scritto appunto in quel tempo, egli deplora la sua increscioca condizione e si duole dell'avaro vecchio, presso al quale era costretto a vivere. In questo mezzo era veramente madonna Maria agitata in Napoli da un tale melanconico desiderio? Non possiamo crederlo facilmente, perché il Boccaccio ne aveva perduta la grazia, né è probabile che la abbia mai più ricuperata. Ma nella sua solitudine, aduggito dalle contrarietà familiari, egli si confortava cullandosi in una invenzione lusinghiera, invertendo le parti e figurandosi l'amata, che per un altro lo aveva lasciato, incrollabilmente fedele e disperata per la sua lontananza.

Questa era certo un'idea feconda, perché offriva occasione di ritrarre i più interessanti momenti psicologici, tutto ciò che più vivamente commuove l'anima di una donna, e di ritrarli nella loro manifestazione immediata. Ma il Boccaccio si mostra inferiore al suo tema, forse appunto per ciò che egli, fine osservatore della realtà, aveva qui a che fare con una finzione e sentiva come a questa contrastasse la verità. Le lamentazioni senza fine di Fiammetta non sono il caldo e spontaneo linguaggio della passione, ma piuttosto fanno l'impressione di elaborate orazioni adorne di sentenze generali e di esempi storici. Codesta Fiammetta è dotta, conosce mirabilmente gli autori classici e nulla accade, nessun sentimento si desta nel suo cuore, che non le richiami alla mente un diluvio di casi analoghi, reminiscenze delle sue letture. Quando crede di sapere che Panfilo ami un'altra e dispera quindi del suo ritorno, ella osserva che la sua condizione è precisamente quella di Didone e naturalmente vuole al pari di lei morir subito. Ma anche ciò non è tanto semplice. Fiammetta si accinge a scegliere tra le varie forme di suicidio la più decorosa, pensa a quella di Didone stessa, di Biblide ed Amata, a Socrate, a Sofonisba, ad Annibale, a Porzia, ad altri ancora ed infine decide di precipitarsi, come Perdice, dal tetto del suo palazzo.

La parte più attraente della *Fiammetta* sono pur sempre quei passi nei quali l'autore descrive scene della vita reale, i costumi

del tempo e della società, le splendide feste, le gite sul mare e fra le rupi di Mergellina e di Posilipo, le danze sulla spiaggia, Baia co' suoi bagni e co' suoi divertimenti eleganti, colla voluttuosa mitezza del suo clima, col sorriso del cielo, che stende la sua volta sui resti delle ville e dei templi romani. Erano così cari al Boccaccio quei luoghi! Napoli gli piaceva; lo rallegrava la vita spensierata e sensuale che vi si menava, ed il soggiorno in quella grande e ridente città, già fin da allora assai più corrotta che le altre d'Italia, la vista di quella corte scostumata, alla quale apparteneva pure la sua Maria, non potevano restare senza efficacia sull'avviamento del suo spirito. In tutte le sue opere italiane vi è qualche cosa, come osserva il Casetti (1), dell'atmosfera molle e voluttuosa e della sensualità della vita napoletana. In una novella del *Decameron*, quella di Andreuccio da Perugia (II, 5), egli ha disegnato dei tipi napoletani con una tale verità che ancor oggi se ne possono ritrovare gli originali nella vita.

Il desiderio del Boccaccio di ritornare da Firenze a Napoli sembra non sia stato così presto appagato. Sappiamo di un suo soggiorno a Ravenna presso Ostasio da Polenta, quindi al più tardi nel 1346, ed una lettera a Zanobi da Strada ce lo mostra sul principio del 1348 a Forlì, presso Francesco Ordelaffi, sul punto di andare con questo principe nell'Italia meridionale al re Luigi d'Ungheria, il quale vi si era recato per vendicare la morte del fratello Andrea. La terza egloga latina del Boccaccio, scritta in quel tempo, tributa giuste lodi all'impresa di re Luigi e parla con orrore dei delitti della corte napoletana; invece la quarta e la quinta deplorano la fuga di Luigi di Taranto, il nuovo marito della regina Giovanna, e la sesta celebra con gioia il ritorno di questa colpevole coppia principesca dopo la partenza del re d' Ungheria (fine d' agosto del 1348). Andò egli veramente coll'Ordelaffi nell'Italia meridionale, come aveva intenzione, e trovavasi proprio a Napoli quando scrisse la sesta egloga? Non è sicuro; ma la sua presenza in quella città ci spiegherebbe almeno la mutazione improvvisa e punto bella de' suoi giudizî. In ogni modo durante la peste del 1348 egli era, come apprendiamo dal suo commento di Dante (lez. 24),

(1) *Nuova Antologia*, XXVIII, 557.

lontano da Firenze e solo perché ne aveva osservato i fenomeni in altri luoghi dove essa pure infieriva, quindi forse a Napoli, poté così esattamente descriverla nell'*Introduzione* al *Decameron*. Questo fu senza dubbio cominciato poco dopo l'anno della peste; ma noi ce ne occuperemo di proposito più innanzi. Alquanto posteriore, del 1354 o 1355, è un altro libro molto interessante, intitolato *Il Corbaccio* o *Il Labirinto d'Amore*, il quale ci mostra già l'autore in tutt'altro aspetto da quello in cui ci appare nelle opere giovanili.

Il Boccaccio partecipò in alto grado di quella predilezione per la forma di visione che era generale ne' suoi contemporanei; non v' ha uno de' suoi libri dove non appaiano sogni profetici, visioni allegoriche; ma in lui queste sono talvolta divenute quasi la parodia del genere, come già si vede nell'*Amorosa Visione*. Fra tutte però la più strana è il *Corbaccio*. Mentre il Boccaccio si trovava a Firenze e si piaceva ancora di facili amori, quantunque avesse già passata la quarantina, gli capitò un brutto caso. Si era posto a corteggiare una vedova, ma questa pur fingendo di gradire i suoi omaggi, si faceva beffe di lui: mostrò le sue lettere al proprio amante, che ne parlò con altri, e la donna ne parlava con altre donne, tanto che ne nacque, a quanto pare, un grande pettegolezzo. A questo vorrà alludere il titolo *Corbaccio* (peggiorativo di corvo). Messer Giovanni monta sulle furie; vuol prender vendetta, vuol mostrare a quella civetta con chi ella abbia a fare e scrive il più terribile dei libelli. Esso ha interamente la forma degli antichi trattati; è una visione allegorica con iscopo morale, la liberazione della sua anima dallo stato di miseria. Sul principio lo scrittore racconta come per la crudeltà di quella donna fosse sul punto di uccidersi, ma poi si volgesse a più savio consiglio. Allora si addormentò e fece un sogno.

Gli pareva di essere giunto, seguendo un dilettevole sentiero, ad un luogo selvaggio e montuoso, chiuso da ogni parte, così che non sapeva come uscirne. Manifestamente questo luogo è la selva dantesca, ed ivi gli appare un'ombra, che co' suoi ammaestramenti lo condurrà fuori del labirinto amoroso. Per Dante la selva era la vita terrena colla sua miseria, dalla quale lo salva l'amore di Beatrice; per il Boccaccio la selva è l'amore, da cui lo libera la sana ragione umana; quivi l'amore è proprio il contrario di ciò che era stato per Dante. Ma specialmente curiosa è codesta ap-

parizione, codesto Virgilio boccaccesco, il quale non è altri se non il morto marito di quella civettuola. Costui si trova ora fra i tormenti del Purgatorio, un po' per la sua avarizia, un po' per *la sconvenevole pazienza* colla quale sopportò le scellerate maniere della moglie; ormai, essendo morto, non è più geloso, anzi sente la più profonda compassione per tutti coloro che si lasciano abbindolare da quella che fu un tempo la sua croce. Pregato dalla Vergine celeste, per la quale messer Giovanni aveva una speciale devozione, Dio lo ha mandato a salvare il poeta e questo curioso spirito crede di non poter meglio adempiere al suo ufficio, che dicendo tutto il male possibile delle donne in generale e della sua in particolare per disgustarne il suo ascoltatore.

L'idea di farsi apparire appunto il marito della donna di cui voleva vendicarsi, per ascoltare da lui una predica morale, crea una situazione altamente comica. Il marito deve conoscere meglio che ogni altro tutti i difetti di lei, perfino i più nascosti, ed infatti racconta le più brutte cose. Troviamo raccolte insieme tutte le furberie, gli intrighi, le scostumatezze donnesche che sono sparse per le novelle del *Decameron*. A questa pittura ha offerto vari tratti la sesta satira di Giovenale. Dalla forma del trattato si svolgono spesso efficaci scenette di genere, esposte nella lingua fresca della vita di ogni giorno. Si veda, ad esempio, come è descritta la donna che con mille artificî si liscia dinanzi allo specchio, o la chiacchierona che sa tutto, dalle stelle del firmamento alla cintura nuova della vicina, e ne ciarla colla fantesca, colla lavandaia, colla fornaia, o la donna in chiesa, che finge di dire il rosario, mentre occhieggia agli uomini o bisbiglia colle vicine. Quando gli ammaestramenti volgono al fine ed il Boccaccio si mostra tutto pentito e compunto, il marito lo accompagna fuori del labirinto amoroso sur un monte, dal quale, guardando in giù, può conoscere tutta la profondità e l'orrore dell'inferno donde è stato salvato.

Il *Corbaccio* pertanto sarebbe un miracolo di forza satirica, se in generale le tinte non vi fossero troppo crude e caricate. Esso è il frutto della stizza personale e troppo vi si sente il veleno dell'amor proprio ferito. Messer Giovanni aveva pure corteggiata quella donna ed aveva smesso solo perché ella non voleva saperne di lui; se ora si conforta colla santa filosofia e si rifugia nel grembo delle pudiche vergini castalie, ci ha l'aria della volpe, per la quale l'uva era troppo acerba.

Nel Proemio al *Decameron* il Boccaccio disse che l'ardore dei suoi amori giovanili apparteneva al passato e sol di sé gli aveva lasciato nella mente un tenue sentimento di piacere; nel *Corbaccio* dichiara apertamente guerra a quelle passioni che fino allora avevano riempiuto la sua esistenza e i suoi scritti. Comincia nella sua vita un secondo periodo di maggiore serietà. Il padre gli era morto nel 1348 o 49 e Giovanni era divenuto tutore del fratello più giovane, Jacopo. Poco dopo ebbe principio la sua relazione personale col Petrarca, la quale contribuì non poco a mutare l'avviamento del suo pensiero.

Già da lungo tempo il Boccaccio conosceva l'uomo che i contemporanei onoravano come loro massima gloria, avendone studiate le opere, sicché alla morte di lui, nel 1374, poté scrivere a Francesco da Brossano di essergli appartenuto per quarant'anni. Tale rispettosa ammirazione si manifestò nella breve biografia latina che il Boccaccio (1348 o 1349) scrisse del Petrarca e che in verità abbonda di inesattezze. Nel 1350 si videro per la prima volta, quando quest'ultimo passò per Firenze diretto a Roma pel giubileo. Nell'aprile dell'anno seguente il Boccaccio andò ambasciatore del Comune al Petrarca, che allora dimorava a Padova, per invitarlo ad assumere l'insegnamento nell'Università fiorentina di recente fondata. Essi trascorsero insieme alcuni giorni deliziosi; mentre il Petrarca era tutto negli studi teologici, il Boccaccio avidamente si trascriveva una parte o l'altra delle opere di lui; verso sera scendevano nel giardinetto ridente nel lusso della vegetazione primaverile e si ricreavano in isvariati colloqui. Otto anni dopo, nella primavera del 1359, passarono di nuovo insieme alcuni giorni a Milano e strinsero vieppiù i vincoli di quell'amicizia, che durò inalterata fino alla morte. Nelle sue opere latine posteriori il Boccaccio non si lasciò mai sfuggire occasione di rendere all'amico testimonianza della sua profonda venerazione, né mai pronunziò il suo nome senza aggiungervi il titolo *praeceptor meus*.

Il Petrarca ebbe su lui anche un'influenza morale: « et sic amores meos, etsi non plene, satis tamen vertit in melius », disse il Boccaccio in una lettera (*Lettere*, p. 274) e codesti tentativi per la salvezza della sua anima rappresentò nell'egloga XV, nella quale Filostrofo esorta Tiflo a cambiare sistema di vita. Ma ciò che più di tutto legava insieme questi due uomini di carattere

assai diverso, era l'entusiasmo che avevano comune, per gli studi classici.

Oltre alla letteratura romana cominciava ad attrarre vivamente gli spiriti la greca, materia ancora inesplorata, la cui ignoranza lasciava un'immensa lacuna nell'erudizione, mentre i giudizi dei latini insegnavano ad apprezzarne l'importanza e destavano in anticipazione la più grande ammirazione per essa. Certo in Italia la conoscenza del greco non si era mai perduta del tutto, e nel medio evo poeti e storici latini avevano volentieri fatto pompa di grecismi, come fece il Boccaccio stesso in una sua lettera giovanile. Ma non si faceva uno studio sistematico della lingua e della letteratura; gli sforzi del Petrarca stesso per impossessarsene non sortirono buon esito. Con pieno diritto adunque il Boccaccio si attribuisce nel suo libro sulle genealogie degli dei (XV, 7) il merito di aver fatto rinascere gli studi greci in Toscana. Nel 1359 dissuase dal partire da Venezia per Avignone il calabrese Leonzio Pilato, uomo versato nella conoscenza del greco, lo condusse seco a Firenze, lo accolse in sua casa e gli procacciò la cattedra nell'Università, dove insegnò per tre anni, finché nel 1363 andò a Venezia presso il Petrarca. Passato di là in Grecia, Leonzio voleva far ritorno in Italia, ma già prossimo a sbarcare, morì sulla nave colpito da un fulmine durante una burrasca (1366). Il Boccaccio fece venire a proprie spese a Firenze il primo manoscritto completo di Omero ed altri libri greci; prese anche lezioni private da Leonzio, sorvegliò e sollecitò la traduzione di Omero in prosa latina che quegli aveva intrapreso per incarico del Petrarca. Ciò nondimeno messer Giovanni, pur sapendo di greco assai più che il suo amico, non raggiunse mai una conoscenza profonda della lingua, perché troppo confuse erano le cognizioni dello stesso Leonzio.

Il Boccaccio seppe apprezzare assai meglio che la maggior parte de' suoi contemporanei forniti di pari erudizione la lingua italiana; tuttavia neppur egli era del tutto spoglio dei pregiudizi dominanti contro di essa. Nei suoi anni più tardi non abbandonò il latino se non per iscrivere la *Vita di Dante* ed il Commento, dove il fine che s'era proposto, richiedeva l'uso del volgare, e tutto affaccendato in lavori di erudizione, si curò, a quanto sembra, ben poco delle sue opere anteriori. Il Petrarca quasi non lo conosceva se non come erudito, così che, quando gli capitò fra mano

il *Decameron*, molto tempo dopo la sua pubblicazione, nel 1373, si restrinse a sfogliarlo fuggevolmente, poiché, come scriveva al Boccaccio stesso (*Sen.* XVII, 3), per la considerevole estensione del libro, per la sua composizione in volgare ed in prosa e per le molte occupazioni da cui egli era assediato, non gli era sembrato opportuno farne una lettura ponderata. Inoltre scusava il carattere del libro considerandolo scrittura giovanile, destinata a lettori meno colti e ne lodava il principio ed alcuni luoghi, che diceva *pia et gravia* e che erano senza dubbio i noiosi; anzi tradusse in latino l'ultima novella, quella tanto morale di Griselda, per darle dignità letteraria.

Nella prima lezione del Commento a Dante il latino è giudicato superiore all'italiano e nella dodicesima egloga il Boccaccio dichiara di rinunziare alla poesia italiana come ad un passatempo giovanile e la chiama bassa e triviale. Ma questi erano più che altro principî teorici, che non divennero mai un vero disprezzo per il volgare. In realtà le sue opere latine non sono né tante né di tale natura, che egli potesse ripromettersi l'immortalità da esse piuttosto che dalle precedenti opere italiane. Oltre alle egloghe già citate ed a pochi altri versi, si riducono a quattro libri di erudizione. Uno, intitolato *De montibus, sylvis, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris liber,* è il primo tentativo di un dizionario geografico per l'antichità e non manca naturalmente di errori. L'opera *De casibus virorum illustrium* ha un intento morale; l'autore vuole narrarci i casi di coloro che dal colmo della felicità caddero nella miseria, per provare con questi esempi la vanità delle cose umane. Questi brevi racconti divisi in nove libri cominciano con Adamo ed Eva e vanno fino a' tempi dell'autore. Quivi è presa sul serio la morale dell'*Amorosa Visione;* ma ancor meglio appare cotesta ascetica austerità di giudizio nel libro *De claris mulieribus.* Tuttavia in quest'ultimo fa ancora capolino l'interessamento del novelliere per le storielle piccanti, come mostra il racconto di Paolina romana e del dio Anubi. Il Boccaccio, che si era sempre compiaciuto di cantare e di parlare di donne narrandone ora le virtù ed ora i difetti, trovava ingiusto che dopo tanti libri sugli uomini celebri ne mancasse ancora uno sulle donne illustri e cercò di colmare questa lacuna. Perciò compose una serie di brevi biografie, cominciando da capo con Eva e scendendo fino alla regina Gio-

vanna, che esalta come già nell'egloga sesta e chiama il raggiante sole d'Italia, gloria non solo delle donne, ma anche de' principi.

Il Boccaccio era bensì fornito di copiose letture; ma la sua erudizione era molto più confusa e medioevale, che quella del Petrarca; era poi credulo ed inclinato ad accettare l'autorità di qualunque libro. Anche il suo latino è di nuovo più medioevale e più barbaro e si avvicina a quello di Dante. Quando studia l'antichità, egli è anzitutto un raccoglitore erudito, mentre il Petrarca mira specialmente ad un fine morale, a sviscerare l'antica sapienza. Ma al tempo del Boccaccio i suoi lavori avevano la loro importanza. Per l'avanzamento degli studi era necessario raccogliere notizie, preparare manuali e quelli del Boccaccio furono molto usati dalle seguenti generazioni e resi accessibili a tutti mediante traduzioni in volgare.

Di tal genere è anche la quarta opera latina, *De genealogiis deorum gentilium*, vasta compilazione nella quale l'autore, per eccitamento di Ugo IV re di Cipro e Gerusalemme, raccolse la sua erudizione mitologica, sparsa già in così larga copia negli scritti italiani, per fare una trattazione compiuta dell'argomento. Re Ugo, al quale personalmente l'opera si rivolge tutta sino alla fine, morì il 10 ottobre 1359; essa dovette quindi essere compiuta prima di questo giorno; ma alcuni passi furono intercalati più tardi, come, ad esempio, il sesto capitolo del libro XV, che non fu scritto prima del 1366.

Nel suo libro il Boccaccio accetta l'opinione che anche gli antichi abbiano in sulle prime creduto in un dio unico e che il politeismo sia sorto più tardi per opera dei filosofi e dei poeti. Di codeste divinità classiche racconta l'origine e le favole svariate, delle quali dà un'interpretazione allegorica; vi nota un triplice senso, naturale, storico e morale, come già aveva fatto l'antichità più tarda, segnatamente la scuola stoica. Quei poeti, dice il Boccaccio, non fecero altro che rappresentare i fatti di Dio, della natura o degli uomini sotto il velo della favola. E qui riproduce la teoria di Dante sui quattro diversi significati della poesia. Per lui, come per Dante o per il Mussato, i miti classici non sono appunto che allegorie di tal genere, e d'altronde lo scopo di ogni poesia è di esporre la verità, non nuda, ma velata da una finzione, nascosta sotto una bella menzogna; la poesia è un bel travestimento della verità. Ma quando si tratta di finzioni poetiche, il

Boccaccio pensa subito alle favole mitologiche, delle quali dunque ogni cosa dovrà essere rivestita per riuscire poetica. Perciò egli pur chiamando falsi e bugiardi gli dei classici, non può mai farne senza e li introduce come motori dell'azione non solo là dove tratta materia antica, ma anche nel racconto di avvenimenti contemporanei e personali, come nella *Fiammetta*, oppure in istorie schiettamente cristiane, come nel *Filocolo*. L'ideale di questa teoria poetica sono appunto delle mostruosità del genere di quelle che si incontrano nell'*Ameto* e nell'egloga XI, vale a dire l'esposizione dei dogmi della Chiesa per mezzo d'immagini classico-pagane. Secondo l'opinione allora dominante, il Boccaccio non vede vera poesia se non negli antichi o negli imitatori degli antichi poeti, tra i quali annovera naturalmente anche Dante, e prendendo nei suoi modelli l'esteriore per l'essenziale, arrivà fino a identificare la mitologia colla poesia, né più concepisce poesia senza le favole degli antichi.

Nel Petrarca il classicismo rimaneva ancora limitato agli scritti latini; col Boccaccio si impossessa anche della poesia volgare e nelle opere di lui fa spesso una grottesca impressione, perché gli gli elementi antichi vi sono trapiantati senza essere trasformati dallo spirito dell'autore e prendono posto crudamente senza fusione accanto agli elementi moderni. Si ha, per così dire un classicismo indigesto; il Petrarca nell'appropriarsi la materia antica procedette con assai più di misura e finezza.

Quantunque il Boccaccio non abbia occupato durevolmente nessun pubblico officio, tuttavia gli onori di cui venne insignito, provano che ragguardevole era la sua posizione a Firenze. In quel tempo gli uomini di lettere erano spesso incaricati di ambascerie, perché in queste teneva già una parte l'eloquenza. Anche il Boccaccio ricevette simili incarichi; tre volte nel solo anno 1351. Nella primavera fu mandato, come già si vide, a Padova presso il Petrarca; in estate avanzata nella Romagna e nell'Italia superiore; alla fine dell'anno andò dal marchese Luigi di Brandeburgo, cioè Luigi il vecchio, nel Tirolo, per ottenere da lui appoggio contro i Visconti. Nell'aprile del 1354 fu inviato ad Avignone per chiedere a papa Innocenzo VI come egli la pensasse intorno all'imminente spedizione di Carlo IV e come la repubblica devota alla S. Sede dovesse perciò contenersi in questa occasione. Undici anni dopo, nel 1365, fu di nuovo in Avignone per calmare gli sdegni

di Urbano V contro Firenze e nel '67 tornò un'altra volta alla corte pontificia verosimilmente per ossequiare Urbano al suo arrivo a Roma.

Tra codesti viaggi ufficiali ne cadono altri compiuti per interessi privati. Nell'estate del 1353 tornò a Ravenna, invitatovi da Bernardino da Polenta, signore della città; nel '59 visitò il Petrarca a Milano ed allora fu, come pare, anche a Venezia. Nel novembre del 1362 si recò col fratello Jacopo a Napoli, coll'intenzione di porvi stabile dimora, perché Niccolò Acciaiuoli, un fiorentino che andato a Napoli molti anni prima come mercante, era arrivato ai più alti onori della corte ed era divenuto gran siniscalco della regina, gli faceva splendide promesse di una vita senza pensieri, che gli avrebbe permesso di dedicarsi interamente a' suoi studi. Il libro delle donne illustri colla sua dedica ad Andrea, sorella di Niccolò, e colle sue adulazioni alla regina lo avrà preceduto confermandogli il favore della corte. Ma la più amara disillusione attendeva il poeta al suo arrivo; si curavano appena di lui ed in luogo delle aspettate comodità egli trovò una condizione più misera che a Firenze, così che abbandonò la casa dell'Acciaiuoli e cercò rifugio presso un altro fiorentino, che era pure al servigio della regina, Mainardo Cavalcanti. Allettato da nuove promesse, si recò poi da capo dal gran siniscalco a Tripergoli presso Baia, ma ingannato ancor più crudelmente, volse tosto le spalle alla città un tempo a lui così cara e passò (primavera del 1363) a Venezia presso il Petrarca. Di là scrisse a Francesco Nelli, il Simonide del Petrarca, il quale stava al servigio dell'Acciaiuoli, una lettera furibonda dove enumera uno dopo l'altro tutti i torti patiti.

Ciò che aveva indotto il Boccaccio ad accettare l'invito dell'Acciaiuoli, erano le sue tristi condizioni economiche. Egli aveva ereditato un piccolo possedimento a Certaldo, la terra onde traeva origine la sua famiglia; ma le entrate bastavano a mala pena per vivere. Il Petrarca, conoscendo le strettezze dell'amico, lo invitò a sé (*Sen.* I, 5), esibendosi a dividere con lui il suo tetto ed ogni sua cosa. Ma dopo la triste esperienza, il Boccaccio non voleva esporsi a nuovi disinganni; non bisogna, diceva nell'egloga XVI, tentare gli dei, perché se il suo Silvano (il Petrarca) gli avesse giocato lo stesso tiro che Mida (l'Acciaiuoli), l'animo suo non avrebbe avuto la forza di sopportarlo. Nondimeno

fece ancora più volte brevi visite all'amico. Nel 1367 andò a Venezia proprio quando questi era partito per Pavia, ma si ebbe le più cordiali accoglienze dalla figlia di lui e dal marito di questa, Francesco da Brossano. Nel 1368 i due poeti si incontrarono a Padova. Nell'autunno del 1370 il Boccaccio andò a Napoli e vi dimorò fino alla primavera del '71. I suoi amici, come Ugo da S. Severino, si adoperarono di nuovo per procacciargli un'esistenza libera da cure; il re Jacopo di Maiorca, terzo marito della regina Giovanna, gli offerse la sua protezione; in pari tempo il Petrarca gli rinnovò la preghiera di venire da lui e di abitare con lui, mentre Niccolò Orsini gli faceva simili esibizioni; ma allora egli preferì l'indipendenza, a costo anche di privazioni.

Due anni dopo ricevette dalla città di Firenze l'incarico di spiegare la *Commedia* di Dante in pubbliche lezioni. L'istituzione di questa prima cattedra dantesca fu tutto merito del Boccaccio, fu il risultato dei suoi sforzi continuati per tanti anni affine di procurare a colui che chiamava suo maestro, la gloria che gli conveniva. A quest'alta ammirazione per Dante aveva cercato di convertire anche il Petrarca, il quale incurante fino allora del suo predecessore, non aveva mai parlato di lui. Infatti il poco conto in che il Petrarca teneva la lingua volgare e il suo gusto amante dell'eleganza e della delicatezza difficilmente gli permettevano di intendere i pregi di quella poesia energica ed appassionata. Nel 1359, dopo la visita a Milano, il Boccaccio gli mandò una copia della *Commedia*, accompagnandola con un elogio in versi latini, nei quali amichevolmente rimproverava al Petrarca la sua noncuranza per un tal genio e lo pregava di imparar meglio a conoscerlo e di volersi unire a lui nell'amore per esso.

La schiettezza colla quale il Boccaccio riconosceva la grandezza degli altri, ce lo rende specialmente simpatico. Anzi talvolta paragonandosi con loro, egli si sentiva perfino troppo piccolo; disperava di poter prendere un posto nella letteratura accanto a quelli e dopo una lettura delle rime del Petrarca, bruciò molte delle sue e si proponeva di non iscriverne più, fatto e proponimento di cui l'amico benignamente lo riprese (*Sen.* V, 2). Il suo entusiasmo per Dante gli ispirò un bel sonetto di stile tanto elevato quanto appena si poteva aspettare da lui: *Dante Alighieri son, Minerva oscura.* E più largamente cercò di dipingerne il ritratto nella sua biografia in prosa italiana, la *Vita di Dante.*

È lecito però dubitare se in questa, meglio che nei pochi versi del sonetto, sia colto il carattere del poeta. Dopo alcune pagine di sentenze generali sulla riconoscenza dovuta ai grandi cittadini, l'autore pazientemente comincia il racconto colla fondazione di Firenze, colla sua distruzione per opera di Attila e colla riedificazione fattane da Carlo Magno, per dirci che a quest'ultima partecipò un certo Eliseo de' Frangipani di Roma, il quale fu un antenato di Dante. Segue l'inevitabile sogno allegorico, che prenunzia alla madre la nascita del grande figliuolo; indi, dopo aver detto che questi fu chiamato Dante, il Boccaccio prorompe in una mezza dozzina di esclamazioni per farci intendere l'importanza dell'uomo. Tratta brevemente degli studi e dell'amore per Beatrice, per filosofar poi lungamente sull'amore e sui suoi affanni in generale. Finalmente arriva al matrimonio con Gemma Donati e qui l'autore si accalora, essendo questa fino dal tempo del *Decameron* e del *Corbaccio* la sua materia prediletta, sulla quale non poteva a meno di esporre ampiamente la sua opinione. Egli ci rappresenta il matrimonio a un dipresso come l'Inferno, ci pone dinanzi agli occhi nella forma più vivace tutte le contrarietà e le noie che esso porta con sé, giovandosi parecchio a questo scopo di un passo dello scritto di Teofrasto sul matrimonio tradotto da S. Girolamo. Per vero non si sa precisamente come Dante vivesse colla sua donna; ma dacché è certo che dopo il suo esiglio non la rivide mai, egli doveva rallegrarsi di essersene liberato. L'opinione dell'autore è questa, che i filosofi devono fare come lui che restò scapolo tutta la vita: « Lascino i filosofanti lo sposarsi a' ricchi stolti, a' signori e a' lavoratori; e essi colla filosofia si dilettino, molto migliore sposa che alcuna altra ». Ed egli crede che appunto le cure familiari abbiano distratto Dante dagli studi e lo abbiano spinto alle faccende pubbliche, ai vani onori, come egli dice, dando così origine ad ogni sua sventura. Quando poi vide che la repubblica era in tristi condizioni e vane riuscivano le sue fatiche per conciliare la discordia delle parti, *credendolo giudicio di Dio*, prima si propose di ritirarsi a vita privata; ma poi lo sedusse *la dolcezza della gloria, il vano favor popolesco*. « O stolta vaghezza degli umani splendori, egli esclama, quanto sono le tue forze maggiori, che credere non può chi provate non l'ha! Il maturo uomo nel santo seno della filosofia allevato, nutricato e ammaestrato, al quale erano davanti dagli

occhi li cadimenti de' re antichi e dei moderni, le desolazioni dei reami, delle provincie e delle cittadi e li furiosi impeti della fortuna, niuno altro cercanti che le alte cose, non si seppe o non si poté dalla tua dolcezza guardare ». È curioso vedere l'autore del *Decameron* predicare la morale a quello della *Commedia*! Indi continua rimproverando: « Fermossi adunche Dante a voler seguire gli onor caduchi e la vana pompa de' pubblici uficii ». Così egli finì col perdere, insieme col mutevole favor popolare, ogni cosa e fu mandato in esiglio. Segue poi un altro squarcio di rettorica sull'ingratitudine del popolo, dopo di che l'interesse principale del Boccaccio per i fatti è esaurito ed egli giunge rapidamente alla fine del racconto. Tuttavia rimane ancora la parte maggiore dell'opera, la quale dopo un lungo rimprovero a' Fiorentini tratta dapprima della natura della poesia e poi brevemente dei diversi scritti danteschi. In un capitolo sulle fattezze, le usanze e i costumi di Dante, si trova ancora la caratteristica sentenza che questi, uomo *vaghissimo d'onore e di pompa*, si sarà fatto poeta « sperando per la poesia allo inusitato e pomposo onore della coronazione dell'alloro poter pervenire ».

Scarse erano le notizie positive che il Boccaccio aveva intorno alla vita di Dante, come intorno a quella del Petrarca, e dove restavano delle lacune, le colmò colla rettorica e colle congetture. Ne uscì quindi una novella che poggia in parte sulle arbitrarie supposizioni dell'autore stesso ed ha anche la sua morale, non convenire cioè ad un letterato il matrimonio ed i pubblici uffici. Non è però che il Boccaccio abbia mai falsato a bella posta la verità, anzi nei pochi dati positivi è per lo più degno di fede ed anche dove favoleggia si attiene alla tradizione. In codesta *Vita* credette di aver rappresentato Dante al vivo, alla stessa guisa che nell'*Amorosa Visione* e nell'*Ameto* credeva di averlo fedelmente imitato. Ma quell'anima sdegnosa ed appassionata non era più compresa dal suo ammiratore. La vita politica non aveva più in Firenze quella vigoria; la partecipazione dell'individuo alla cosa pubblica si era venuta affievolendo; per il Boccaccio era vaghezza di vana pompa ciò che Dante considerava come dovere di cittadino. Il Boccaccio medesimo amava la quiete e gli agi per non essere turbato nei suoi studi e per ciò appunto odiava anche il matrimonio. Niccolò Acciaiuoli lo chiamava, mentre era ancora in relazioni amichevoli con lui, *Johannes tranquillitatum*, cioè,

come dice altrove, *felicitatum sectator*. Ond'è che a lui, come al Petrarca, piacque più tardi la vita campestre e nell'epistola consolatoria a Pino de' Rossi, scritta certo nel 1364, magnificò il soggiorno a Certaldo, dove invece degli intrighi e delle ribalderie de' suoi concittadini, vedeva i campi e i colli e gli alberi verdeggianti e udiva cantare gli usignuoli.

L'elezione del Boccaccio a commentatore della *Commedia* avvenne in seguito ad una petizione rivolta da molti cittadini di Firenze alla Signoria e fu fatta per un anno collo stipendio di cento fiorini d'oro. Il 18 ottobre 1373 cominciò le sue lezioni nella chiesa di S. Stefano e le tenne ogni giorno, eccetto le domeniche e le feste. Egli stesso le affidò alla scrittura; ma non arrivano oltre al canto XVII dell'*Inferno* ed il manoscritto rimane interrotto alla sessantesima lezione a mezzo il periodo. Una malattia (la scabbia) lo obbligò già in sul principio del gennaio 1374 a deporre il suo ufficio. Inoltre, se da una parte i migliori gli tributavano piena approvazione, dall'altra si facevano strada nel pubblico anche l'avversione ed il biasimo. In cinque sonetti, composti allora, egli si mostra pentito di tutta l'impresa, alla quale lo avevano spinto gli amici, la povertà ed una vana speranza; accusa gli avversari di Dante ed anche sé stesso di aver dato in balia alla plebe la sacra sapienza e giudica la sua malattia meritata punizione di questo delitto di profanazione.

Il commento a Dante del Boccaccio è il migliore tra quelli del secolo XIV ed è molto deplorevole che egli non l'abbia condotto più innanzi. Certo quella prolissa maniera di dichiarazione, che si estende anche alle parti di per sé stesse intelligibili, quella pedanteria delle divisioni, che distrugge lo spirito della poesia prima di mettersi a spiegarla, quell'affastellamento di cose che spesso distraggono dall'argomento principale, hanno per il nostro gusto ben poca attrattiva. Ma codesta forma di commento era allora in uso generalmente e Dante stesso avrebbe dichiarato il suo poema, certo con maggiore profondità, ma pure collo stesso metodo, come provano la lettera a Can Grande e i commenti alle sue canzoni nel *Convivio*. Il Boccaccio anzi si attiene con tutta fedeltà al procedimento adottato in quest'ultimo libro, spiegando sempre prima interamente il senso letterale di ogni canto e poi di per sé l'allegoria. Inoltre bisogna considerare che in quel tempo un pubblico commentatore non poteva supporre in una gran parte

dei suoi ascoltatori neppure le cognizioni più elementari. Ma moltissime delle osservazioni del Boccaccio hanno ancora un grande valore, specialmente quelle che riguardano condizioni reali del suo tempo, ed in parecchi luoghi appare anche l'eccellente narratore, là dove attinge dalla tradizione certe piccole storie e le espone con la vivacità che è propria delle sue novelle: citiamo ad esempio quelle di Guelfo e Ghibellino (lez. 40), della morte di Pier della Vigna (lez. 49), della condanna di Brunetto Latini per una supposta falsificazione (lez. 56).

Anche il Boccaccio, come tutti i commentatori suoi contemporanei, mostra di intendere poco la poesia dantesca, mentre fa risaltare, come più alto e più vero, il valore morale della *Commedia*. Quante volte poi l'interprete si crede in dovere di correggere il suo autore per ciò che spetta al dogma, là dove è avvenuto che il poeta abbia vinto il teologo! Quando Dante dice: *Amor che a nullo amato amar perdona*, il Boccaccio osserva come ciò sia giusto solo per l'amore virtuoso; quando ai due amanti Francesca e Paolo Dante con pensiero sì bello concede nel tormento il conforto di essere insieme, il Boccaccio ritiene che quivi non faccia se non imitare Virgilio, perché la dottrina cattolica esclude dalle pene infernali un tale conforto (lez. 21). Come si affatica a giustificare Dante, perché ha fatto dire a Pier della Vigna che nel giorno del giudizio i suicidi non ritroveranno i loro corpi! Il Commento è ispirato a quell'austera e timida ortodossia a cui tutta la vita, ma specialmente la vecchiaia del Boccaccio si informa non ostante il suo spirito motteggevole.

Mancava proprio al Boccaccio ed a' suoi contemporanei il sentimento della vera poesia della *Commedia?* Non lo possiamo pensare; gli è che codesto sentimento era in loro piuttosto istintivo; non sapevano rendersene ragione e diversa era la coscienza estetica dalla teoria poetica. Nelle spiegazioni che il Boccaccio dà a proposito delle opere dantesche sull'essenza dell'arte poetica, ritornano le medesime idee che già incontrammo nel libro *De genealogiis deorum*. Nella *Vita di Dante* viene istituito un paragone fra la poesia e la teologia, ed il risultato è che esse sono quasi la stessa cosa e la teologia solo una poesia divina; nel commento poi troviamo queste parole (lez. 5): « Fu adunque il nostro poeta, siccome gli altri poeti sono, nasconditore, come si vede, di così cara gioia, come è la cattolica verità, sotto la volgare cor-

teccia del suo poema ». Così parlando, il Boccaccio modestamente non comprendeva nel novero de' poeti sé stesso o doveva escludere dalle opere poetiche quelle fra le sue che sono le meglio riuscite, il *Filostrato* e il *Decameron*. La poesia religiosa e morale era naturalmente didattica; ma quella del Boccaccio non era né religiosa, né morale. Per Dante la poesia era un apostolato e la teoria del suo contenuto scientifico e religioso si fondava sopra una convinzione profonda. Più tardi la definizione dell'essenza della poesia e del suo fine rimase la stessa; la trovammo presso il Mussato e ci ricompare in molti luoghi delle opere del Petrarca, dalla cui lettera al fratello Gherardo (*Fam.* X, 4) il Boccaccio derivò perfino testualmente una parte delle sue teoriche. Ma già nel Petrarca le idee sul senso allegorico della poesia rimangono quasi senza efficacia sulle sue opere; nel Boccaccio cominciano ad essere una semplice scusa, quella scusa che nei tempi antichi e nei moderni fu spesso messa innanzi, quando alle censure di chi diceva la poesia futile occupazione, si rispondeva che in essa stanno nascoste la morale e la filosofia. In questo modo appunto la difese il Boccaccio stesso contro i suoi detrattori e nelle genealogie degli Dei (lib. XIV) e nel Commento a Dante (lez. 3). Ma scrivendo le sue opere italiane, egli non si curò gran fatto di quell'alto fine della poesia; non voleva ammaestrare o lo fece solo in apparenza; il suo intento era di divertire, di ricreare la società elegante, specie le donne, e nell'opera sua più importante, il *Decameron*, manifestò chiaramente codesto suo intento.

L'autore si ricorda, come dice nel proemio, dei tempi in cui provava le fiamme d'amore e del conforto che allora spesso gli davano i piacevoli ragionamenti altrui; perciò ora che l'ardore della passione è svanito in lui, vuol procurare quel sollievo agli altri, specialmente alle donne, che non hanno, come gli uomini, il mezzo di distrarsi dai loro dolori amorosi, ma stanno solinghe e melanconiche rinchiuse nella loro camera. Per intrattenerle scrive le sue cento novelle, che immagina raccontate da un'onesta brigata al tempo della passata pestilenza. Perciò scrive « non solamente in fiorentin volgare et in prosa....., ma ancora in istilo umilissimo e rimesso »; ed anzi dapprima aveva pubblicato i racconti senza nome d'autore. Qui non vi sono dunque pretensioni erudite e letterarie; certo anche nel *Decameron* non manca la rettorica, ma esso almeno è scevro dell'erudizione ricercata e dell'apparato mitologico.

Quanto più il Boccaccio seppe liberarsi da quella pompa che in teoria riteneva indispensabile alla poesia, tanto più l'arte sua venne perfezionandosi; così nel *Filostrato*, nel *Ninfale fiesolano*, nel *Corbaccio* e segnatamente nel suo svariato libro di novelle.

Il *Decameron* comincia, com'è ben noto, con una descrizione della peste che infierì a Firenze nel 1348, descrizione che fu molto, forse troppo, ammirata; perché se essa ha realmente il merito di ritrarre con esattezza ed acume i fenomeni materiali e morali di quella grande sventura pubblica, questo è un pregio scientifico piuttosto che artistico. L'efficacia risulta principalmente, come il Foscolo osservò, dal contrasto fra la lugubre tristezza di quel quadro e la serenità del libro cui esso prelude, e su questo effetto aveva ben fatto assegnamento l'autore, che solo per ischerzo si scusa presso le sue lettrici. La sua onesta brigata è composta di sette donzelle e tre giovani, che si incontrano un giorno nella chiesa di S. Maria Novella e si accordano nell'idea di abbandonare insieme la sventurata città. Recatisi in una villa, vi passano allegramente il giorno andando a diporto ne' giardini, cantando, ballando, giocando, mangiando, bevendo e chiacchierando. Ma nelle ore più calde quando non possono occuparsi altrimenti, si raccolgono insieme al rezzo e se la spassano raccontando l'un dopo l'altro delle novelle sotto la direzione di uno fra loro scelto giorno per giorno a far l'ufficio di re o di regina. Si narrano dunque giornalmente dieci novelle e in tutto cento, perché per dieci giorni dura il novellare. L'autore chiamò il suo libro « l'opera di dieci giorni », il *Decameron*, derivandone il titolo dal greco per affermare almeno qui, se non nel resto, la sua qualità di erudito.

Le brevi narrazioni, chiamate novelle, erano un'antichissima forma di componimento sorta colla letteratura stessa; in Italia avevano aperto la strada al *Decameron*, le *Cento novelle antiche* e i *Conti di antichi cavalieri*. Verosimilmente il Boccaccio non ha inventato il soggetto neppur di uno tra' suoi racconti; spesso di questi conosciamo altre versioni più antiche, quantunque appena qualche volta si possa con sicurezza determinare la fonte diretta. È manifesto che egli rimaneggiò con grande libertà i materiali preesistenti, cambiando nei particolari le situazioni o modificando lo spirito di tutto il racconto; nell'opera sua tutto porta un'impronta

individuale. Sembra pure che spesso egli abbia attinto alla tradizione orale: le storielle di personaggi contemporanei saranno fondate su scherzi o aneddoti che correvano sulla bocca di tutti e che egli fissò una volta per sempre nella loro forma più compiuta. Per la storia di Federigo degli Alberighi cita la testimonianza d'un vecchio e venerando amico, Coppo di Borghese Domenichi, il quale volentieri e garbatamente soleva ragionare coi vicini e coi conoscenti delle cose passate (*Dec.* V, 9). Anche il Boccaccio, come Dante e l'Ariosto, non inventò la sua materia e, come questi, fece benissimo a trattare soggetti noti e popolari. Non per questo il suo merito artistico resta diminuito.

Né maggior novità aveva l'idea di dare alle novelle un collegamento esteriore, di adoperare un racconto quale cornice che racchiudesse tutta la serie degli altri, mentre in realtà questi costituiscono la parte principale dell'opera. Questa forma, venuta d'Oriente, è conosciutissima per via delle *Mille e una notte*, e l'abbiamo trovata nei *Sette savi*. Per mezzo di essa si potevano comodamente collegare in una unità argomenti che di per sé stessi non avevano relazioni fra loro. Ma il racconto che serve al Boccaccio di cornice, è originale e pieno di vita moderna, e le novelle ci riescono veramente più attraenti, quando ce le figuriamo narrate in quel simpatico circolo. Già nella prima sua opera, nel *Filocolo*, il Boccaccio ci aveva fatto assistere ai piacevoli ragionamenti sulle tredici questioni d'amore nella brigata di Fiammetta a Napoli e nell'*Ameto* le sette ninfe raccontavano le loro avventure amorose, chiudendo ciascuna il suo discorso con un un inno in lode della propria divinità, alla stessa guisa che nel *Decameron* alla fine d'ogni giornata si canta una ballata. La situazione è quasi la stessa in tutte e tre le opere. Una brigata di belle donne e di giovani gentili, che adunati in un delizioso giardino, non pensano ad altro che a darsi buon tempo e scambiandosi occhiate amorose si raccontano storie d'amore, nelle quali v'ha qualche cosa di commovente, ma non troppa serietà e molto più di ridicolo, tutto questo esprimeva perfettamente quel sensualismo elegante, che era per l'autore l'ideale della vita ne' suoi anni giovanili. Quante ore avrà egli passato così in compagnia della sua Maria e di altre dame e cavalieri a Napoli, sulla spiaggia ridente di Mergellina o nei giardini incantevoli di Posilipo! Quante delle storie del *Decameron* saranno state narrate colà per la prima

volta! E infatti due di esse si leggono in altra forma già nelle questioni amorose del *Filocolo*.

I racconti dei *Sette savi* dovevano produrre un effetto determinato. Essi hanno per l'ascoltatore la loro morale, devono anzi cambiare ora in un senso ed ora nell'altro le intenzioni del vecchio imperatore. Del pari quasi tutte le raccolte medievali di novelle avevano una tendenza pratica, della quale troviamo le tracce anche nel *Decameron*. I narratori sogliono far precedere o seguire ai loro racconti osservazioni generali o una qualche sentenza, che riceve dalla novella la sua conferma. L'ottava della decima giornata vuole, ad esempio, mostrare quanto sia forte la vera amicizia; la quinta della prima quanto grande la potenza di una bella e pronta risposta; la settima dell'ottava come le donne debbano ben guardarsi dal farsi beffe degli uomini e specialmente degli *scolari*, i quali la sanno più lunga di loro. Questa massima, che anche il *Corbaccio* insegnava con tanta efficacia, corrispondeva perfettamente al gusto dell'autore. L'intento morale non ha più nessuna serietà e la parte didattica si riduce ad osservazioni di uno spirito mondano sugli uomini e sui loro costumi, a riflessioni giudiziose e talvolta beffarde sulla contenenza dei racconti cui servono di comoda introduzione. Talvolta si fanno certe raccomandazioni che farebbero una bene strana figura in un codice di morale.

Le novelle del *Decameron* presentano la più grande varietà di contenuto e di carattere, varietà che accresce le attrattive del libro. Quale folla di avvenimenti ci passa dinanzi, quale innumerevole schiera di figure tratte da ogni classe sociale e còlte ciascuna nelle sue qualità caratteristiche, cogli interessi, le idee, le abitudini della classe cui appartiene! In otto delle dieci giornate il re o la regina stabilisce bensì in sul principio un concetto intorno al quale devono aggirarsi le novelle; ma questa *tema* è pur sempre assai generale e non inceppa menomamente la libertà della scelta. Una tale miscela di elementi eterogenei era propria anche delle raccolte più antiche, specialmente del *Novellino*. Qualunque racconto non molto ampio, purché trattasse di cose straordinarie, nuove, curiose, era compreso sotto il nome di novella. Aneddoti, uscite spiritose (*motti*), una breve e pronta risposta colla quale alcuno si leva di impaccio o di pericolo, una sentenza incisiva, una parola od un artificio con cui è sferzata la condotta sconveniente d'un altro, ecco la materia di una gran parte del *Novel-*

lino. Ed a questo genere appartengono anche nel *Decameron* i brevi racconti della sesta giornata e parecchi della prima, come quello divenuto famoso del Saladino e dell'ebreo Melchisedech, che interrogato dal primo quale sia la vera fede, si toglie dall'imbarazzo narrando la storia dei tre anelli (I, 3).

Altrove porge argomento al racconto una qualche virtù che adorna una persona in misura insolita, argomento anche questo di novelle più antiche. Di questo genere sono le novelle della decima giornata, dove si narra della magnificenza del re Alfonso di Spagna, della magnanimità di Carlo d'Angiò, di Pietro d'Aragona, del Saladino, della liberalità di Natan, della salda amicizia di Tito e Gisippo. Il Boccaccio intendeva specialmente ed altamente ammirava le qualità che formano l'uomo di buona società e che fin dal tempo de' trovatori si comprendevano sotto il nome di *cortesia.* Egli la personificò nel modo più felice in Federigo degli Alberighi (V, 9), il quale per piacere all'amata sacrifica ogni suo avere e conserva nella povertà i costumi cavallereschi; per onorare la donna che lo ha visitato, ammazza il caro falcone, ultimo suo diletto, ed ha poi il dolore di non poter soddisfare la prima preghiera di lei, perché ella è venuta a chiedere in dono per il suo figliuolo ammalato appunto quel falcone. Quivi troviamo disegnata una figura veramente nobile e un amore devoto che raggiunge finalmente il suo scopo.

Sennonché il desiderio di rappresentare la virtù in un grado superiore al consueto e meraviglioso, conduce qualche volta all'esagerazione. Natan è così liberale, che crede di non dover rifiutare nemmeno la propria vita ed insegna egli medesimo al suo rivale, Mitridanes, che lo incontra senza conoscerlo, come possa ucciderlo. Codesta esagerazione si fa ancor più vivamente sentire nell'ultima novella del *Decameron*, quella di Griselda, la moglie obbediente. Quel marchese Gualtieri, che non si perita di tormentare per dodici anni continui l'innocente sua donna solo per metterla alla prova, è di una brutalità incredibile; e Griselda, che quando viene il servo a portarle via la figliuola, prende questa dalla culla e la bacia e « come che gran noia nel cuor sentisse, senza mutar viso », gliela pone in braccio; che continua ad amare l'uccisore dei suoi figliuoli, colui che la ha cacciata di casa ed ha posto un'altra in suo luogo; che anzi ama ed onora anche questa sua nuova padrona, Griselda non ha più di donna altro che il nome. Per met-

tere in evidenza in lei una sola virtù sono oscurate tutte le altre, sono calpestati tutti gli istinti naturali. La figura si irrigidisce nel tipo astratto di una virtù di cui la novella è l'esempio, come nei trattati morali. Appunto questa trivialità morale piacque al Petrarca, tanto che di tutto il *Decameron* lodò questa novella e la tradusse in latino. Ed in generale fu appunto l'esagerazione che fece impressione nel racconto, così che esso divenne molto noto e popolare; ma il destar meraviglia col rappresentare una perfezione impossibile e contraria alla natura, non è certo ufficio dell'arte.

Come qui in una qualità individuale che è posta in evidenza dai fatti narrati, così altrove si vede cercato lo straordinario nei fatti stessi. Molte fra le novelle del *Decameron* ci rappresentano meravigliose vicende di fortuna, di questa instabile reggitrice delle sorti umane che getta gli uomini da una condizione di vita in un'altra del tutto opposta. Rinaldo d'Asti, svaligiato dai malandrini e lasciato solo nella notte in balìa della tempesta, trova, quando meno se l'aspetta, la più cortese ospitalità e il giorno dopo ricupera il suo avere (II, 2). Alessandro da Firenze, caduto in estrema miseria, ottiene l'amore della figlia del re d'Inghilterra e ne diviene marito (II, 3). Un fortunato accidente salva talvolta dalla povertà o dal pericolo, come avviene in alcune novelle della quinta giornata; ad esempio, in quella di Cimone da Cipro (V, 1) o in quella di Gianni da Procida (V, 6), dove di questo e della sua amante rapita e condotta dai malandrini in Sicilia, si narrano press'a poco le stesse avventure che di Florio e Biancofiore nell'ultima parte del *Filocolo*, ma nella novella con molto miglior effetto, perché in modo semplice e umano.

Fra codesti accidenti inaspettati che sciolgono una situazione inviluppata, hanno il loro posto anche i riconoscimenti fra parenti rimasti lungo tempo separati, che si incontrano di nuovo inopinatamente. Così madama Beritola riacquista ambedue i suoi figliuoli e con essi la felicità e la ricchezza (II, 6); Teodoro, condotto a morte per il fallo commesso con Violante, figlia del suo signore, è riconosciuto dal padre, al quale era stato rapito bambino da pirati (V, 7). Nella storia della supposta figlia di Guidotto da Cremona (V, 5), abbiamo il riconoscimento d'una ragazza che era scomparsa bambina nel saccheggio di una città, come così spesso avviene nelle commedie del secolo XVI. In lei uno dei due giovani

innamorati riconosce la sorella, altro tema prediletto della commedia (1).

In alcune novelle i cambiamenti di fortuna si affollano in gran numero e colpiscono il lettore con sempre nuove vicende. Landolfo Ruffolo di Ravello (II, 4) perde le sue sostanze; divenuto corsaro le riacquista derubando i Turchi; ma proprio quando vuole ritirarsi a vita tranquilla per godersi le sue ricchezze, è fatto prigioniero sul mare dai Genovesi e per colmo di sciagura la navicella sulla quale è stato imbarcato, fa naufragio ed egli riesce a salvarsi nudo e povero su di una cassa, arrivando quasi morto a Corfù; ma ecco, aperta la cassa, vi trova dentro gemme di grande valore ed arricchisce per la terza volta.

Anche là, come nelle narrazioni popolari, l'attenzione è tenuta desta dalla varietà dei casi, dal meraviglioso, dallo straordinario; ma dal confronto colle novelle più antiche risulta chiara l'arte dell'autore. Mentre il *Novellino* non disegna che contorni scarni e generici, ne' quali appaiono solo le linee principali del quadro, il Boccaccio ci pone dinanzi il fatto in tutto il suo svolgimento, con tutte le sue particolarità, ritraendo fedelmente il vero. Quasi sempre chiama i suoi personaggi per nome e indica la città, talvolta persino la strada dove abitano. Del pari determina nel modo più esatto ogni circostanza dell'azione, descrive con evidenza i luoghi, ritrae i costumi, facendo così dei quadri pieni di verità e di realismo, specialmente quando gli avvenimenti si svolgono in una delle classi inferiori della società. Le avventure di Andreuccio da Perugia ci conducono in mezzo alla vita popolare napoletana (II, 5).

Andreuccio è il provinciale che inesperto dei pericoli di una grande città, ne rimane vittima. Andato a Napoli a comperar cavalli, per farsi veder danaroso mostra la sua borsa; allettata dall'oro, una cortigiana di Sicilia, Fiordaliso, lo trae nelle sue reti; egli la crede dapprima una dama distinta innamorata di lui; ma avendo ella saputo per caso da una vecchia ogni cosa de' fatti suoi, si spaccia per una sua sorella sconosciuta e lo trattiene presso

(1) Della novella del Boccaccio si giovarono il Parabosco nel *Viluppo* e con maggiore fedeltà il francese Jean de la Taille nella commedia *Les Corrivaux;* probabilmente anche il Nardi nei *Due felici rivali* e l'Araldo nei *Due rivali*, ma di queste due commedie non potei avere conoscenza diretta.

di sé a cenare e a dormire coll'intenzione di derubarlo e forse di ucciderlo. La caduta in uno di quei chiassuoli poco puliti che a Napoli servivano di immondezzaio, lo salva da peggiori malanni; ma il suo danaro è perduto. Indarno egli picchia alla porta; i vicini si lagnano di quel rumore che turba i loro sonni e alla finestra appare minacciando una faccia con una gran barba; è il mezzano della bella, il vero *guappo* napoletano, che porta il nome caratteristico di Scarabone Buttafuoco. Andreuccio scappa e dopo aver così imparato a conoscere una classe della canaglia napolerana, vien subito a contatto con un'altra. Incontra due ladri che vanno a spogliare il cadavere dell'arcivescovo Filippo Minutolo seppellito quel dì e che si fanno Andreuccio compagno nell'impresa. Per via lo tuffano in un pozzo per levargli il fetore insopportabile, che ha portato seco dal sudicio luogo in cui era caduto; ma sopraggiungono i birri, i quali volendo dissetarsi, tirano su dal pozzo in luogo della secchia l'uomo e fuggono spaventati. Giunto coi ladri nella chiesa, è costretto da loro a scendere nella tomba, ma compiuto il saccheggio, essi lasciano proditoriamente cadere il coperchio sopra di lui, che si vede così condannato alla più terribile delle morti accanto al cadavere. Se non che vengono altri ladri colle stesse intenzioni dei primi, aprono la tomba e fuggono atterriti non appena egli afferra il primo per una gamba. Così Andreuccio è liberato, e avendo astutamente ritenuto per sé, quando i suoi malfidi compagni lo avevano fatto scendere nella tomba, il prezioso anello dell'arcivescovo, è compensato ad usura d'ogni suo danno.

Nella novella di Alatiel, figlia del sultano Beminedab di Babilonia (II, 7), non il solo capriccio del caso regge gli avvenimenti, ma vi ha anche un intreccio motivato, che accresce l'interesse. La fatale bellezza di lei diviene causa di tutte le sue fortunose vicende. Destinata in moglie al re del Garbo (Algarve), invece di arrivare alla meta del viaggio, cade cammin facendo da una mano nell'altra; chi la vede, se ne innamora; l'irresistibile desiderio di possederla conduce a delitti, tradimenti, omicidî fra parenti ed amici; in quattro anni ella appartiene successivamente ad otto uomini e poi, ritrovata a Cipro e ricondotta a casa da un gentiluomo del padre suo, seguendo il saggio consiglio di lui, racconta al sultano la più edificante storia dei patimenti da lei sofferti per salvare il proprio onore e come ella vivesse in

occidente in un chiostro servendo con zelo e pietà ad un certo santo di nome molto equivoco, finché la buona badessa non la mandò a Cipro bene accompagnata da cavalieri e da dame che andavano in pellegrinaggio. Il sultano presta fede al racconto e la bella principessa diviene egualmente moglie del re del Garbo, come se nulla fosse accaduto. Quivi il Boccaccio è nel suo vero elemento; la pietà per la povera ragazza che sottoposta a tante prove, si consola di ogni nuova disavventura al fianco del nuovo amante, causa di quella stessa sventura, e poi sa così abilmente giustificarsi, si trasforma in un ironico sorriso. Le dame della brigata novellatrice sospirano; ma, si domanda argutamente l'autore, era proprio pietà o non forse un po' di invidia che movea quei sospiri?

Altre novelle rappresentano la lotta della virtù contro le avversità della fortuna e la ricompensa finale, come quella di Gualtieri, conte di Anguersa (II, 8), e quella della casta Zinevra di Genova, che le fa riscontro (II, 9). Se non che assai più di frequente le difficoltà si vincono per astuzia e lo scopo è raggiunto mediante artificî abilmente escogitati. L'astuzia si pone in servizio dell'amore, il quale rende ingegnoso lo spirito, ne favorisce i disegni e ne giustifica le trame. Talvolta onesta è l'intenzione, come nella Giletta di Narbona, la quale con costanza e sagacia doma un cuore orgoglioso e vince il disprezzo del marito (III, 9); od agiscono gli impulsi di una natura innocente, che cercano soddisfazione, come nella graziosa, quantunque non molto decente, storia di Caterina che voleva udir cantare l'usignuolo (V, 4). Ma solitamente ci sono esposte avventure immorali, i tranelli degli amanti e delle mogli che ingannano i mariti. Quivi l'amore è unica legge ed unica morale, non conosce riguardi, né tollera limiti. L'onnipotenza dell'amore, il suo dominio in alto ed in basso, in tutte le classi sociali, nei laici e negli ecclesiastici, porge argomento a molte fra le novelle del Boccaccio. Egli ben riconosce i divieti della morale; ma facilmente vi passa sopra; la natura umana è fragile, la voce del senso troppo forte perché le si possa resistere; il chiostro e la solitudine non valgono a difenderne l'uomo; essa seduce le monache con Masetto di Lamporecchio (III, 1), l'eremita Rustico con Alibech (III, 10). La leggenda narra siffatte cose per condannarle e quali esempi di tentazione diabolica; il Boccaccio ne ride e vi applaude come a naturale ribel-

lione della sensualità oppressa. Egli non rimprovera agli ecclesiastici d'essere uomini, e solo li condanna quando abusano per tale scopo dell'autorità del loro ministero, come il prete da Varlungo o frate Alberto da Imola.

L'amore infonde coraggio, audacia, altezza d'animo, può nobilitare ogni azione, come presso i trovatori. Ciò che fa Ricciardo Minutolo (III, 6) è, secondo le nostre idee, una viltà; egli corrompe la virtù con violenza; ma egli si giustifica dinanzi all'ingannata Catella con queste semplici parole: « Voi non siete la prima, né sarete l'ultima, la quale è ingannata, né io non v'ho ingannata per torvi il vostro, ma per soverchio amore, che io vi porto ».

Di rado le donne nel *Decameron* la pensano come Griselda e Zinevra; ben di frequente invece come la Griseida del *Filostrato* o come madonna Fiammetta nel romanzo che da lei si intitola. Bartolomea, rapita dal corsaro Paganino di Monaco al marito Ricciardo da Chinzica, risponde con grande scioltezza di lingua a questo suo vecchio giudice allampanato, che vuole riprendersela e le predica l'onestà, cinicamente disprezzandolo e vantando la felicità di cui gode presso il nuovo suo amante (II, 10). Le numerose storie medievali di intrighi donneschi sono per lo più animate da un sentimento ostile al sesso debole; per lo contrario il Boccaccio sta dalla parte delle donne. Sono state sposate senza il loro assenso; non si sono scelti i loro mariti e perciò questi stolidi babbioni meritano di essere ingannati. Le donne non fanno se non esercitare, come possono, un loro diritto, si vendicano dell'oppressione in cui sono tenute, ingannano come sono ingannate, approfittano della vita e della gioventù. Nelle altre versioni della novella del marito chiuso fuor di casa, ad esempio in quella dei *Sette savi*, tutto il torto è della donna; il racconto deve servire a mettere in guardia contro la perfidia donnesca. Presso il Boccaccio invece Tofano riceve dalla Ghita la meritata punizione di quella sua irragionevole gelosia, che aveva proprio fatto nascere in lei l'idea d'ingannarlo, ed egli guarisce così della gelosia appunto quando più ne avrebbe bisogno (VII, 4). Le donne della brigata approvano perciò la condotta della Ghita verso quell'imbecille. La moglie di Francesco Vergellesi ha ragione quando entrando in relazione collo Zima si vendica dell'esosa avarizia di cui suo marito ha dato prova (III, 5). Ma di codeste giustificazioni non c'è neppure bisogno: Egano da Bologna non ha dato

nessun motivo al fallo che la moglie Beatrice commette con Lodovico (VII, 7) e tuttavia all'autore non dispiacciono il tradimento che vien fatto al marito, le busse che gli toccano e delle quali l'ingannato anzi si rallegra come di una prova della fedeltà del suo servo. Lodovico è venuto da Parigi a Bologna espressamente per vedere Beatrice, la ama appassionatamente: ciò basta perché ella sia in dovere di ascoltarlo. Degne di biasimo sono soltanto quelle donne che cedono senza amore per solo desiderio di lucro, come Madonna Ambruogia, che ne viene punita da Gulfardo (VIII, 1), o quelle che disprezzano un amante fedele e leale, come Elena, della quale Rinieri si vendica in un modo quasi inumano, certo contrario alle leggi della cavalleria (VIII, 7).

La ribellione della natura e della passione alla morale e alla legge dà luogo anche a tragiche lotte, come avviene in tutte le novelle della quarta giornata. Ma non è questa la parte del *Decameron* meglio riuscita. Tutte quelle novelle, di Ghismonda che sul cuore del suo Guiscardo, mandatole dal padre crudele, versa veleno, lo beve e muore, di Isabetta che seppellisce in un vaso di bassilico la testa del suo Lorenzo ammazzatole dai suoi fratelli e sopr'esso piange ogni giorno, di Andreola, di Simona e via dicendo, sono per sé stesse commoventissime, ma non producono, narrate dal Boccaccio, quella profonda impressione che ci si aspetterebbe. Vi si trovano, è vero, certi tratti che vanno al cuore, ma in generale predomina la declamazione, come nella *Fiammetta*. Quando Ghismonda sente che il suo diletto è stato preso dal padre ed è condannato a morire, non le erompe dall'animo il grido della passione, bensì pronuncia nn ordinato discorso, nel quale difende cogli argomenti della logica la sua condotta: ella è una figlia sfacciata che predica con bella rettorica i diritti della natura. In luogo dell'affetto l'autore ci dà un falso e vuoto eroismo. Il sentimento naturale di donna avrebbe dovuto suggerire a Ghismonda il tentativo di salvare l'amante, poiché il padre, più che adirato, si mostrava addolorato. E neppure la sua desolazione per la morte di quello si esprime in modo naturale; ella di nuovo fa un lungo discorso, prendendo formalmente la risoluzione di piangere. Gli eroi del Boccaccio hanno sempre in pronto torrenti di lagrime, che lasciano scorrere quando loro torna opportuno.

Il Boccaccio non era fatto per rappresentare la tragedia delle passioni e le tempeste del cuore; dovunque vi si provò, cadde nella

rettorica e seguì piuttosto l'imitazione letteraria che l'osservazione della natura. Al contrario sapeva mirabilmente ritrarre la commedia della vita usuale, quale si svolgeva ogni giorno dinanzi a' suoi occhi; egli fu il pittore realistico degli uomini e dei costumi del suo tempo. Quando desume la situazione dalla realtà quotidiana, balzan fuori scene piene di verismo e della più amena comicità, nelle quali non v'ha tratto superfluo, ma tutto è efficace e vivo. Basti ricordare Andreuccio che invano strepita e prega dinanzi alla casa della cortigiana, mentre i vicini si affacciano alle finestre; Guccio Porco, servo di fra Cipolla, che sta in cucina a far la ruota intorno alla grassa Nuta (VI, 10); frate Rinaldo che con logica stringente persuade a Madonna Agnese non essere il comparatico impedimento alla loro relazione (VII. 3); frate Cipolla che predicando a' contadini di Certaldo, vuol mostrar loro una penna dell'arcangelo Gabriele e poiché alcuni burloni gli hanno sottratto la penna di pappagallo, si aiuta, senza perdersi d'animo, coi carboni di S. Lorenzo (VI, 10); poi tutte le scene d'amore disturbato, nelle quali il marito arriva improvviso a casa, i colpevoli architettano in fretta e furia un artificio per coprire l'inganno e la moglie fa ancora la voce grossa e prorompe in lamenti, in rampogne; le comiche scene di confessione, l'abate che insegna alla moglie di Ferondo che si può essere santi uomini e peccare, perché la santità dimora nell'anima e il peccato nel corpo (III, 8); frate Alberto da Imola che dà a vedere alla sciocca Madonna Lisetta che l'arcangelo Gabriele è innamorato di lei (IV, 2); o la donna che si confessa al proprio marito camuffato da prete, lo riconosce e se ne fa giuoco (VII, 5) e quell'altra che si vale del confessore come di un mezzano senza che lo sciocco frate se ne avveda (III, 3).

Meno interessanti sono i caratteri virtuosi ed eroici, perché essi hanno qualche cosa di indeterminato e di generale. Credeva proprio il Boccaccio, il gran beffeggiatore, ad una sì alta perfezione? Dopo di avere rappresentata la fedele e costante Zinevra, fa che Dioneo, uno dei tre giovani della brigata, mostri un grande scetticismo e subito esponga un'altra novella con una morale del tutto opposta, quella di Bartolomea e Paganino. Con acutezza e sicurezza egli disegna invece le figure delle quali trova i modelli nella realtà, quelle figure piene di vita e di comicità che appaiono spiccatamente individuate e pure eternamente fresche, così che

la immediata verità del loro carattere desta ancora la nostra meraviglia. Ecco le cortigiane, Madonna Fiordaliso che si spaccia ad Andreuccio per sua sorella, Madonna Jancofiore che fa da gran dama, carpisce il denaro a Salabaetto, ma finisce poi vittima della sua stessa avidità (VIII, 10); ecco la mezzana bigotta che snocciola sempre il rosario, va ad ogni perdonanza né mai d'altro ragiona se non della vita dei santi Padri e dei miracoli di S. Lorenzo, e che chiamata dalla moglie di Pietro di Vinciolo, la consiglia a godere la vita per non pentirsi più tardi, le promette assistenza, oltre di che vuole che sia partecipe di tutti i suoi paternostri e riceve per prima ricompensa di tutto questo un pezzo di carne salata (V, 10). Qua vediamo la suocera del mercante Arriguccio Berlinghieri, donna di nobile famiglia, investire con una tempesta di improperî il poveraccio e rimproverargli la sua nascita volgare (VII, 8); altrove abbiamo la lunga schiera dei mariti semplicioni, Gianni Lotteringhi, lo stamaiuolo e gran laudese, la cui moglie Tessa fa segnali all'amante intorno alla presenza del marito con un teschio d'asino (VII, 1); frate Puccio che si fa insegnare da don Felice il modo di divenir beato (III, 4); il contadino Ferondo mandato dall'abate in Purgatorio per la sua gelosia (III, 8); compar Pietro che vuole far trasformare da donno Gianni la propria moglie in una cavalla per arte magica (IX, 10), e tutti gli sciocchi divenuti, come questi, immortali che potrebbero essere citati.

Nelle scene comiche, nelle storielle maliziose di scherzi e di berte, anche lo stile del Boccaccio acquista la sua più grande originalità. Per opera sua la prosa fece notevoli progressi; dalla rilassatezza e sconnessione primitive, difetti della sua ingenuità ancora infantile, essa assurse ad una regolare concatenazione dei suoi membri, rispondente ad una maggiore maturità della riflessione, il cui svolgimento comodamente riprodusse negli ampi suoi giri. Già nelle opere giovanili del Boccaccio, nello stesso *Filocolo* pur così difettoso, si manifesta un tale progresso, codesta tendenza a dare al periodo rotondità ed armonia. Ma lo stile prosaico si venne formando sullo stampo latino, senza il riguardo dovuto al diverso spirito della lingua. Il Boccaccio introdusse nella prosa italiana i periodi lunghi ed artificialmente intralciati degli autori classici: egli fa uso costantemente di costruzioni partecipiali, spesso di apposizioni relative e di trasposizioni di parole, colloca sempre

il verbo alla fine della proposizione o dopo l'oggetto o il costrutto avverbiale o il predicato, il verbo ausiliare dopo il participio, il verbo reggente dopo l'infinito dipendente e intreccia l'una nell'altra le proposizioni subordinate. Tutto ciò era poco adatto alla lingua moderna, ne inceppava il libero movimento e dava alla narrazione una pesante monotonia, talché nel secolo XVI questo stile, preso a modello, riuscì fatale alla prosa italiana. Nel Boccaccio però esso non è ancora diventato maniera come ne' suoi imitatori; egli sa trovare, quando più vivamente l'argomento lo trascina, anche una forma più naturale ed anzi talvolta l'apparente dignità e gravità dell'esposizione vale solo ad accrescere la comicità delle situazioni. Egli poi suole divenire tutto realistico, quando fa parlare direttamente i suoi personaggi comici. Scompare allora quella pomposa rettorica che le sue figure eroiche sogliono aver sulle labbra; il dialogo diventa rapido, drammatico, si muove tutto nelle forme della vita reale, in brevi e semplici proposizioni, avvivato dalle frasi scultorie della lingua parlata, da modi proverbiali, dagli idiotismi dei dialetti. Appunto in questi discorsi si rivelano rapidamente ed interamente i caratteri individuali; ogni sciocco ha una sua propria maniera di parlare.

Le burle e le facezie, fonte inesauribile di comico per la novella, sono talvolta innocenti, fatte per sé stesse senz'altro scopo che di far ridere. I fiorentini si dilettarono sempre con ispeciale amore di motteggi, di scherzi, di detti arguti; lo notò già il cronista Salimbene raccontando i suoi aneddoti di maestro Boncompagno. Così in cinque novelle del Boccaccio (VIII,3,6,9;IX,3,5) appaiono i due faceti pittori Bruno e Buffalmacco, che morti da poco tempo (Buffalmacco nel 1340), dovevano senza dubbio godere in città di una grande popolarità. Sono allegri compagnoni che cercano sempre occasione di divertirsi alle spalle altrui; ora fanno la berta a maestro Simone, un medico che era andato a Bologna e ne era tornato dottore e più asino di prima; ora al povero Calandrino, divenuto proverbiale come tipo di sciocco. È anch'egli pittore ed essi lo vogliono sempre loro compagno nel lavoro, facendone gran conto come di una fonte preziosa di ilarità. Sono felici ogniqualvolta possono giocargli qualche tiro e fare poi le grasse risate ed egli sopporta il danno e le busse senza accorgersi mai della loro colpa.

Ma solitamente, come già si è veduto, le burle sono architettate con uno scopo determinato ed il comico delle situazioni e delle parole ha la sua base nell'immoralità od almeno nell'indecenza. La commedia ha sempre preso volentieri a rappresentare questi aspetti inferiori della vita, perché vi trovava motivi di riso efficaci, sebben grossolani: « Io non so s'io mi dica, così Dioneo (V, 10), che sia accidental vizio e per malvagità di costumi nei mortali sopravvenuto, o se pure è nella natura peccato il rider più tosto delle cattive cose che delle buone opere ». Gli antichi favolelli francesi non raccontano minori brutture e quanto a questo il Boccaccio non fece nessuna innovazione, solo introdusse nel dominio dell'arte ciò che fino allora era stato lasciato alla letteratura popolare, liberando nello stesso tempo codesto mondo volgare almeno da ciò che aveva di troppo trivialmente osceno. Tali novelle sono nel *Decameron* raccontate dinanzi a donne; è vero che di tratto in tratto queste si vergognano ed arrossiscono, ma altrove non fanno se non ridere e narrano esse stesse cose non molto più decenti. L'autore adduce a loro scusa anche la maggiore libertà conceduta in quel tempo, quando per la peste e per le sue conseguenze erano rilassati i freni della morale. In ciò v'era un po' di ironia e insieme di ipocrisia. Il Boccaccio e i suoi lettori si compiacevano di quei frivoli racconti; ma l'effetto comico era pur sempre il suo scopo principale ed è ciò che nobilita la materia; il riso medesimo ci solleva, non permettendo che quel mondo volgare si sviluppi nella nostra immaginazione. Perciò l'indecenza ci offende maggiormente nelle novelle serie, come quella di Ricciardo Minutolo o quella di Tedaldo degli Elisei (III, 7).

L'ironia del Boccaccio assume una tinta più fortemente satirica nella rappresentazione degli ecclesiastici. Essi predicano astinenza e fanno il contrario, nascondendo i loro vizi sotto le apparenze della santità; si mostrano alteri ed insieme per lo più ignoranti. Coi semplici riescono nelle loro sozze intenzioni: ben può frate Alberto infinocchiare la vana e sciocca Lisetta; l'avaro prete di Varlungo minaccia alla vezzosa contadinotta monna Belcolore la *bocca di Lucifero maggiore* e così la piega novamente alle sue voglie, dopo averla fatta stizzire (VIII, 2). Dai furbi invece sono essi stessi corbellati e puniti, come il proposto di Fiesole, che monna Piccarda trae in un agguato, facendolo poi sorprendere dal vescovo (VIII, 4). Ma fra il popolo i più sono i semplici e perciò la po-

tenza degli ecclesiastici è grande ed essi se ne sanno servire a proprio vantaggio.

Il *Decameron* è uno specchio fedele della vita quotidiana di quel tempo, così delle classi più elevate della società come delle inferiori; è una grande commedia, nella quale i preti fanno sempre la parte peggiore. La scostumatezza degli ecclesiastici era la principale causa della corruzione; la fede cristiana, la quale formava nel medio evo la base della vita spirituale, cadeva in discredito per opera di quegli stessi che ne dovevano essere come la personificazione. La gente pia si aiutava col distinguere tra l'officio e la persona: al papa ed agli altri pastori di anime, diceva S. Caterina, sono sempre dovuti rispetto ed obbedienza; se anche essi siano demonî incarnati, la dignità del ministero non resta punto offesa (vedi specialmente *Opere di S. Caterina da Siena*, III, 96, 129; *Dialogo*, cap. 120). Così si continuò ad inchinarsi all'officio, pur disprezzando chi ne era investito, ed in Italia questa condizione di cose è durata per secoli. Ma la distinzione era sempre una sottigliezza e lasciava persistere la grande contradizione tra le forme esteriori e lo spirito che esse coprivano.

L'indignazione contro la corruzione della Chiesa era generale negli spiriti più elevati. Ma il Boccaccio non adoperò la terribile satira di Dante, perché vedeva le cose da un lato diverso. Il mondo del senso che il medio evo condannava siccome il mondo del peccato, era ciò di cui egli si occupava continuamente e che gli dava diletto e soddisfazione. Ora, secondo lui, erano appunto gli uomini di chiesa quelli che ingannavano la buona gente coi loro precetti di virtù, per rimuovere gli altri dai piaceri della vita e riservar questi tutti per sé, dicendo: « Fate quello che noi diciamo e non quello che noi facciamo » (*Decam.*, III, 7). Questo è in fondo il motivo principale della sua stizza contro i frati, « i quali son buone persone e fuggono il disagio per l'amor di Dio », né si curano delle fatiche altrui, purché ridondino a loro vantaggio (v. *Conclus. del Decam.* e VI, 10). Anzi quando fanno le loro burle e i loro intrighi con brio ed abilità, egli ride volentieri con loro, come nella novella di frate Cipolla. Il Boccaccio, spirito beffardo egli stesso, non può essere troppo severo con coloro che abbindolando gli sciocchi, fanno il proprio interesse.

In luogo dell'ira rovente di Dante, troviamo quindi nel Boccaccio un riso sarcastico. Quegli aveva scagliato i suoi fulmini

contro i profanatori delle cose sacre; questi si indispettiva perché i preti si intromettevano dovunque e serbavano per sé i migliori bocconi. Dante aveva voluto difendere la Chiesa da quelli che ne usurpavano gli uffici; di costoro il Boccaccio non disegnò certo un ritratto più lusinghiero, ma ebbe diversa intenzione, e menando colpi contro i ministri della Chiesa, non guardò troppo per la sottile se talora non ne restasse tocca anche la Chiesa stessa, perché per lui l'antico edificio non era così incrollabile come per Dante. Da un vero scetticismo religioso non era il Boccaccio del tutto esente, come prova la sua egloga XV; e poi si poteva sdegnare tanto della profanazione delle cose sacre, se egli medesimo non le aveva rispettate? L'onesta brigata del *Decameron* è assai religiosa: il venerdì ed il sabato interrompe le sue liete conversazioni e digiuna e prega in onore della passione di Cristo e per devozione alla Vergine, per ripigliare il giorno dopo il racconto di quelle storielle, dove i nomi di Dio e dei santi figurano in mezzo alle maggiori lascivie; dove ciò che v' ha di più sensuale è espresso con parole sacre, affinché il ricordo dell'ascetismo e delle austere sue prescrizioni renda più seducente la licenza; dove l'espressione rasenta talvolta la bestemmia, come sulla fine della storia di Masetto di Lamporecchio. Il Boccaccio chiude il *Decameron*, come pressoché tutti gli altri suoi libri, col ringraziare Dio dell'aiuto prestatogli a compiere l'opera, quasi che questa fosse stata composta a gloria sua; ed infatti Panfilo apre la prima novella con queste parole: « Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu fattore, le dea principio. Per che, dovendo io al nostro novellare, sì come primo dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, quella udita, la nostra speranza in lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi, e sempre sia da noi il suo nome lodato ». Ci si aspetterebbe una leggenda ed invece segue la storia di ser Ciappelletto, il grande bestemmiatore, falsario, ladro ed usuraio, il quale perfino sul letto di morte inganna anche il confessore e facendosi credere l'uomo più puro e più virtuoso del mondo, è dopo la sua morte tenuto in conto di santo dal volgo; e ancora oggi, dice il novellatore, si venera San Ciappelletto ed egli fa molti miracoli, il che prova la bontà infinita di Dio, la quale accoglie benignamente le preghiere, anche se

presentategli per mezzo di un siffatto soggetto. Viene poi la novella del giudeo Abraam, il quale si reca a Roma e vedendo le brutture della corte pontificia, si converte al cristianesimo; perché, egli dice, se tanti prelati e lo stesso pastore supremo si affaticano instancabilmente a distruggere la Chiesa e ciò nondimeno questa vive ancora, essa deve veramente essere opera dello Spirito Santo. Abbiamo dunque una maniera del tutto nuova di lodare il nome di Dio; i suoi miracoli consistono ormai nella sua longanimità; a sua gloria sono narrati i vizi, le bricconate, le sciocchezze de' suoi ministri in terra.

Nel *Decameron* si manifesta in tutta la sua pienezza quello spirito paganamente mondano, che pur esistendo da lungo tempo, non s'era ancora affermato nell'arte tanto chiaramente né in così aperta opposizione all'indirizzo ascetico. Questo perdurava accanto a quello, ed un esempio notevole ci può mettere nettamente il contrasto dinanzi agli occhi. Una delle novelle del Boccaccio tratta un argomento che si trova anche in un racconto leggendario di frate Jacopo Passavanti.

Nella III Distinzione, cap. 2 dello *Specchio della vera penitenza*, si narra di un povero carbonaio del contado di Nevers, il quale, mentre vegliava nella sua capanna a guardia della fossa del carbone acceso, sentì una volta, in sulla mezzanotte, alte grida di dolore. Uscì fuori per vedere che fosse e « vide venire in verso la fossa, correndo e stridendo una femmina scapigliata e ignuda e dietro le venia uno cavaliere in su uno cavallo nero correndo, con uno coltello ignudo in mano e della bocca e degli occhi e del naso del cavalière e del cavallo uscia fiamma di fuoco ardente ». Giunta alla fossa, la femmina vi corre intorno e là è raggiunta dal cavaliere, che la afferra per i capelli svolazzanti, la trafigge col coltello a mezzo il petto e la getta nella fossa ardente, per trarnela poco dopo e partirsi con lei per la via dond'era venuto. Avendo il carbonaio veduta l'apparizione per tre notti consecutive, comunica la cosa al conte, che gli si fa compagno ed è pure spettatore della terribile scena. Ma al momento in cui il cavaliere sta per partirsi colla donna, il conte lo scongiura a dargli una spiegazione ed apprende come l'uno e l'altra fossero da vivi un cavaliere e una dama della sua corte, i quali si amavano ardentemente; come la donna, mossa da questo amore, uccidesse il marito e come, essendosi pentiti solo in punto di

morte, soffrano ora le pene del Purgatorio; ella cioè sia ogni notte nuovamente uccisa e abbruciata da lui, mentre egli medesimo prova gli stessi tormenti di cui è esecutore. — La leggenda del carbonaio è la più bella e la più efficace di quelle del Passavanti, tutta ripiena, com'è, di quel cupo terrore con cui egli cercava di convertire i suoi lettori. Lo *Specchio della vera penitenza* fu composto nel 1354, suppergiù nel tempo stesso in cui il Boccaccio avrà terminato il *Decameron;* in ogni modo i due racconti furono scritti a breve intervallo di tempo. La leggenda, già largamente diffusa in isvariate versioni, della donna inseguita dal cavaliere, il Boccaccio poteva averla appresa dalle prediche dei monaci, forse anzi dalla bocca di frate Jacopo stesso, poiché nello *Specchio* questi non fece, come egli stesso dice nel Proemio, se non ridurre a forma di trattato quanto era andato per molti anni predicando al popolo.

Nell'ottava novella della quinta giornata il Boccaccio racconta di un tal Nastagio degli Onesti, ricchissimo giovane di Ravenna, il quale amava una figlia di Paolo Traversari, ma era da lei disdegnato perché di famiglia meno nobile. Disperato egli abbandona la città e se ne va a Chiassi, dove soggiorna sotto un padiglione, accogliendo splendidamente gli amici che vengono a visitarlo. Un giorno, mentre passeggia melanconico nella vicina pineta, gli appare una visione in tutto analoga a quella del carbonaio, visione che dal Boccaccio è descritta con colori più ricchi, ma meno efficaci. Nastagio vuol difendere la donna inseguita dal cavaliere, ma questi gli grida di tenersi lontano e pregato di dare spiegazione della cosa, dice di essere stato da vivo un concittadino di Nastagio e di aver amato quella donna, la quale colla sua durezza e crudeltà lo aveva condotto al suicidio e quindi all'Inferno. Ma anch'ella, « per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta de' miei tormenti, non pentendosene, come colei che non credeva in ciò aver peccato, ma meritato, similmente fu et è dannata alle pene del ninferno ». Ed a lei fu dato per pena di essere inseguita, come da un mortale nemico, da colui che un tempo la amò tanto e di esserne uccisa ogniqualvolta egli la raggiunga, per poi risorgere e da capo cominciare la dolorosa fuga. Il cavaliere, finito il suo ragionare, compie dinanzi agli occhi di Nastagio quanto aveva detto e poi si allontana attraverso la selva. Ma il giovane pensa ben tosto come un tale spettacolo possa gio-

vargli a vincere l'orgoglio dell'amata; perciò la invita coi parenti a desinare in quel medesimo luogo ed essi assistono alla medesima scena ed ascoltano dal cavaliere le stesse parole, così che la giovane, piena di angoscia e di terrore, cambia subito l'odio e il disprezzo in amore e diviene moglie di Nastagio.

La novella pare quasi una parodia della leggenda. Nello *Specchio* l'amore è peccato, conducendo la donna all'uccisione del marito e quindi lei e l'amante in Purgatorio; nel *Decameron* al contrario è peccato la crudeltà, che la donna crede invece un merito, come infatti doveva, giusta i dettami della morale cristiana. Così il racconto del Passavanti finisce col terrore degli ascoltatori e coll'esortazione alla penitenza, quello del Boccaccio si chiude con una risata.

Pare che il Boccaccio non pubblicasse tutte in una volta le novelle del *Decameron* a lavoro compiuto, ma le desse fuori a parte a parte, talché ancora durante la composizione ricevette, in mezzo alle approvazioni, anche violente aggressioni. Si difese allora con disinvoltura e con brio, prima nell'introduzione alla quarta giornata e poi nuovamente alla fine dell'opera, contro coloro che chiamava gli invidiosi e che, come diceva, gli avevano rinfacciato di volèr troppo piacere alle donne; si oppose francamente all'ascetismo e rivendicò i diritti della natura; gridò contro gli ipocriti e le pinzochere, che arricciavano il naso alle sue parole, ma di nascosto facevano peggio di lui e versò ancora una volta la sua ironia sui frati, che si sarebbero tanto inviperiti contro di lui, solo perché si vedevano troppo fedelmente ritratti nelle sue novelle. Ma la forza contro la quale qui lottava con tanta audacia, era ancora più potente che egli allora non pensasse, e se non riuscì a sottometterlo per mezzo del sentimento religioso, vi riuscì più tardi per mezzo della superstizione.

Nel 1362 venne a trovare il Boccaccio a Firenze un monaco certosino senese di nome Gioacchino Ciani, il quale diceva di esser mandato dal b. Pietro Petroni, morto allora in Siena, e gli raccontò come questo sant'uomo avesse avuto prima di morire una visione di Cristo ed avesse letto nel suo volto il passato, il presente e l'avvenire e come avesse incaricato lui, Ciani, di cercare del Boccaccio e di esortarlo a mutare i suoi scandalosi costumi, a lasciare la poesia e le letture profane, a darsi tutto alle pratiche di religione, essendo prossima la sua fine e inevitabili per

lui le pene eterne, qualora continuasse nel suo tenore di vit
Il Ciani aggiunse che egli si accingeva a recare in nome d
Petroni i medesimi avvertimenti ad altri scrittori, a Napoli, i
Francia, in Germania, ed infine anche al Petrarca. Le parole d
frate dovettero essere molto persuasive, ed al Boccaccio accadd
ciò che suole avvenire agli uomini spensierati, nei quali il timor
una volta entrato, assume subito proporzioni gigantesche. Angu
stiato dal pensiero della morte vicina e di quel mondo di là d
quale in altri tempi aveva parlato con ischerzosa leggerezza, si r
solse a seguire le esortazioni del Ciani, ad abbandonare gli studi,
vendere i suoi libri, ad abbruciare tutto ciò che delle sue ope
italiane aveva fra mano. Per buona ventura scrisse prima all'amic
Petrarca, il quale in verità non era neppur lui uno spirito fort
ma tuttavia assai più sereno e posato nelle cose religiose, ap
punto perché la sua fede aveva una base più solida. Egli rispos
con una delle sue più belle lettere (*Sen.* I, 5), nella quale pr
cura di mitigare cogli argomenti della sana ragione umana l
paura del Boccaccio e gli fa osservare che quel preteso profet
poteva ben essere anche un impostore, pur approvando il prop
sito di mutare i suoi costumi, ma non già quello di rinunciar
agli studi che erano stati l'occupazione ed il conforto di tutt
la sua vita passata. La lettera del Petrarca produsse un benefic
effetto: il Boccaccio si calmò e continuò i suoi lavori di erud
zione. Ma nel suo interno s'era prodotto un cambiamento ed eg
divenne proprio un uomo religioso, non nelle sole esteriorità, ch
non aveva mai trascurato. Il suo libro sulle donne illustri (136
è, come si è visto, ispirato ai principî del massimo rigore mora
e una lettera diretta più tardi a Mainardo Cavalcanti (137
contiene un giudizio assai severo sul *Decameron*, la cui lettu
è dichiarata pericolosa e sconveniente, soprattutto alle donne p
bene. Il Boccaccio non sa invocare a sua scusa che l'averlo scrit
da giovane *et maioris coactus imperio*, frase nella quale il Ba
delli credette vedere allusione ad un incarico avuto dalla regi
Giovanna, ma che per noi rimane di dubbia interpretazione. Qual
contrasto adunque con ciò che il Boccaccio aveva scritto nell'i
troduzione alla quarta giornata!

Una volta si sparse perfino la voce che egli si fosse fatto ce
tosino a Napoli e Franco Sacchetti celebrò in un sonetto codes
pia ed edificante fine d'un'esistenza gloriosa. Non si può con ce

bene come, abbastanza spesso. Nelle brevi osservazioni sul contegno dei narratori alla fine dei loro ritrovi sono sempre dette con parole leziose quasi le identiche cose; essi si prendono per mano e si inchinano l'uno all'altro, talvolta sospirano e si baciano; ma poi tranquillamente si separano.

Ser Giovanni ha una forma di narrazione semplice e chiara, senza ornamenti ed anche senza brio. Alcune delle sue novelle sono interessanti versioni di soggetti noti per altra via; così quella (I, 2) di Bucciuolo da Roma, che essendo studente a Bologna, impara a spese del suo maestro l'arte d'amare e senza saperlo fa del marito il suo confidente, o quella (II, 2) di Buondelmonte e Niccolosa Acciaiuoli, cioè il brutto scherzo giocato da uno di due amanti all'altro, che si vendica con uno scherzo ancora peggiore, come avviene nell'antico favolello francese dei due cambiatori, solo in ordine inverso. La novella I della IV giornata è la storia di cui si valse lo Shakespeare per il suo *Mercante di Venezia*; nella I della IX un doge veneziano cade vittima delle astute arti di un ladro, come l'egiziano Rampsinito in Erodoto o l'imperatore Ottaviano ne' *Sette savi*; la I della X giornata tratta un argomento che si incontra assai spesso nella letteratura medioevale e popolare, per esempio nell'antico romanzo francese della *Manekine*, vale a dire le avventure di una principessa, la quale, scappata dal padre che voleva farla sua sposa, diviene, senza essere conosciuta, regina d'Inghilterra e di nuovo è gettata pel mondo dall'odio della malvagia suocera. Ma la vena novellistica dell'autore non è copiosa e presto si esaurisce, onde egli cade in aride narrazioni storiche ed in conclusione non dà quasi altro che estratti o trascrizioni letterali della cronaca di Giovanni Villani. Di là appunto provengono non meno che trenta delle sue cosiddette novelle. Come è ridicolo che ambedue gli amanti si recitino a vicenda alcuni capitoli di quell'opera storica e l'uno continui il racconto dell'altro, pur volendo ciascuno ammannire all'altro cose ignote; che la bella Saturnina esponga tutta la vita di Carlo d'Anjou; che figurino come novelle una descrizione delle tre parti del mondo ed una della Toscana e tutto ciò paia sempre all'ascoltatore molto divertente!

Mentre dell'autore del *Pecorone* nulla sappiamo fuorché quello che ci dice egli stesso, Giovanni Sercambi da Lucca (1347-1424) è invece una personalità ben nota nella storia della sua patria.

XVI.

Gli Epigoni dei grandi Fiorentini.

L'impressione che ogni opera letteraria di grande importanza produce nel pubblico al suo divulgarsi lascia tracce durevoli e largamente diffuse. Il genere cui l'opera appartiene, vien subito in voga e altri scrittori prendono a coltivarlo, intesi a far partecipi i loro lavori del favore che quella ha incontrato.

Tre anni dopo la morte del Boccaccio, nel 1378, fu composta una nuova raccolta di novelle, il *Pecorone*, il cui autore si nomina ser Giovanni in un sonetto al principio del libro e per la purità della sua lingua suole essere chiamato ser Giovanni Fiorentino. Egli scrisse, come si rileva dal proemio, *sfolgorato e cacciato da la fortuna* a Dovadola, castello presso Forlì. In quel sonetto è anche spiegato il burlesco titolo di *Pecorone*, che l'autore impose al suo libro perché vi compaiono tanti *barbagianni* e come ser Giovanni modestamente soggiunge, fra tutti quegli sciocchi il primo è lui stesso, che scrive dei libri senza intendersene punto. Strana è la storia che egli ha immaginato come cornice delle sue novelle. Auretto, giovane fiorentino, si innamora a Forlì della monaca Saturnina e diviene perciò frate e cappellano nel convento dove ella si trova. La giovane corrisponde al suo amore; dagli sguardi e dai sorrisi arrivano alle lettere ed alle strette di mano; infine si accordano di trovarsi insieme ogni giorno ad una certa ora nel parlatorio, luogo solitario, ed ivi non sanno fare nulla di meglio che raccontarsi delle novelle, una per ciascuno e cinquanta in tutto, perché i ritrovi cessano dopo venticinque giorni; al termine di ciascuna giornata uno di loro due canta una graziosa ballata amorosa. La situazione generale ed il contenuto di alcune novelle ci mettono in pensiero per la moralità della coppia, ma pure tutto procede secondo onestà; ce ne può far fede con piena certezza l'autore, perché egli stesso ebbe a trovarsi presente, non si sa

bene come, abbastanza spesso. Nelle brevi osservazioni sul contegno dei narratori alla fine dei loro ritrovi sono sempre dette con parole leziose quasi le identiche cose; essi si prendono per mano e si inchinano l'uno all'altro, talvolta sospirano e si baciano; ma poi tranquillamente si separano.

Ser Giovanni ha una forma di narrazione semplice e chiara, senza ornamenti ed anche senza brio. Alcune delle sue novelle sono interessanti versioni di soggetti noti per altra via; così quella (I, 2) di Bucciuolo da Roma, che essendo studente a Bologna, impara a spese del suo maestro l'arte d'amare e senza saperlo fa del marito il suo confidente, o quella (II, 2) di Buondelmonte e Niccolosa Acciaiuoli, cioè il brutto scherzo giocato da uno di due amanti all'altro, che si vendica con uno scherzo ancora peggiore, come avviene nell'antico favolello francese dei due cambiatori, solo in ordine inverso. La novella I della IV giornata è la storia di cui si valse lo Shakespeare per il suo *Mercante di Venezia*; nella I della IX un doge veneziano cade vittima delle astute arti di un ladro, come l'egiziano Rampsinito in Erodoto o l'imperatore Ottaviano ne' *Sette savi*; la I della X giornata tratta un argomento che si incontra assai spesso nella letteratura medioevale e popolare, per esempio nell'antico romanzo francese della *Manekine*, vale a dire le avventure di una principessa, la quale, scappata dal padre che voleva farla sua sposa, diviene, senza essere conosciuta, regina d'Inghilterra e di nuovo è gettata pel mondo dall'odio della malvagia suocera. Ma la vena novellistica dell'autore non è copiosa e presto si esaurisce, onde egli cade in aride narrazioni storiche ed in conclusione non dà quasi altro che estratti o trascrizioni letterali della cronaca di Giovanni Villani. Di là appunto provengono non meno che trenta delle sue cosiddette novelle. Come è ridicolo che ambedue gli amanti si recitino a vicenda alcuni capitoli di quell'opera storica e l'uno continui il racconto dell'altro, pur volendo ciascuno ammannire all'altro cose ignote; che la bella Saturnina esponga tutta la vita di Carlo d'Anjou; che figurino come novelle una descrizione delle tre parti del mondo ed una della Toscana e tutto ciò paia sempre all'ascoltatore molto divertente!

Mentre dell'autore del *Pecorone* nulla sappiamo fuorché quello che ci dice egli stesso, Giovanni Sercambi da Lucca (1347-1424) è invece una personalità ben nota nella storia della sua patria.

Era speziale e possedeva una scarsa coltura, ma tuttavia ebbe nella vita pubblica del comune una parte cospicua e si guadagnò autorità e ricchezza. Strettosi alla potente famiglia dei Guinigi, appartenne due volte al collegio degli Anziani e nel 1397 fu gonfaloniere. In uno scritto indirizzato ai Guinigi sotto il titolo di *Monito*, egli propose certe regole di governo, notevoli per il loro senso pratico e la matura riflessione, le quali costituiscono il più antico documento di un'arte politica che tenga conto dei fini e dei moventi reali per sostenere la potenza di una casa e promuovere il benessere materiale nel territorio del comune. Nell'anno 1400, quando Lazzaro Guinigi morì assassinato, fu il Sercambi colui che con abili maneggi conservò e consolidò la posizione della famiglia, spingendo segretamente i partigiani di essa a stringersi insieme e ad armarsi. A lui principalmente, eletto di nuovo gonfaloniere, andò debitore Paolo Guinigi del conseguimento della signoria cittadina. Gli avvenimenti di cui era stato testimonio ed in parte promotore, furono dal Sercambi stesso narrati in una cronaca italiana, nella quale egli ha ripetutamente inserito, a conferma di dottrine ed esortazioni politiche, racconti del suo libro di novelle. Ciò che egli non si stanca mai di inculcare sempre e dovunque come condizione per la stabilità della signoria, è la gratitudine verso gli amici e la conservazione del partito che ha condotto il signore al potere. Era il principio che egli desumeva dall'osservazione delle lotte di parte funestanti in quel tempo i comuni e del continuo ondeggiare della loro fortuna, e che gli era suggerito dalla sua condizione personale, perché la ricompensa che aveva ricevuto per l'opera sua, non era stata del tutto corrispondente alla sua aspettazione.

Nel racconto che serve di cornice alle sue centocinquantacinque novelle, il Sercambi si stringe più dappresso che ser Giovanni Fiorentino al *Decameron;* anch'esse sono infatti narrate a svago di una brigata, che ha lasciato la sua dimora per isfuggire al pericolo della peste. Egli suppone che nel 1374, mentre in Lucca infierisce la grande epidemia, una schiera di uomini, fra i quali anche dei preti e dei frati, e di donne, fra le quali anche delle fidanzate, delle maritate e delle vedove, guidata da *uno excellentissimo omo* di nome Aluisi si metta in cammino e percorra da un capo all'altro l'Italia. I sacerdoti dicono messa la mattina dinanzi a tutta la brigata e recitano la sera le preghiere; i diversi

passatempi, canti, giuochi di scherma, dispute scientifiche, sono costantemente affidati a speciali persone scelte nel seno della compagnia, come pure uno solo, cioè l'autore stesso, è incaricato della narrazione delle novelle. Ma come è poco interessante questa grande ed uniforme moltitudine di uomini in confronto del piccolo e grazioso circolo boccaccesco, dove ogni persona ha un nome ed una fisonomia, dove ogni giorno il *reggimento* cambia, il dovere di narrare fa il giro della brigata e il diverso modo di sentire dei narratori può manifestarsi, almeno in parte, anche nelle novelle!

Anche presso il Sercambi troviamo molte narrazioni che trattano argomenti tradizionali e diffusi nella letteratura novellistica ed in ciò sta per noi la principale importanza del suo libro. Alcuni dei racconti vi appaiono in uno stadio del loro svolgimento che non conosciamo per altra via; altri, provenienti dall'Oriente, ci si presentano qui per la prima volta in una versione occidentale. È questo, per esempio, il caso della favola degli uomini dotati di qualità meravigliose nella novella di Torre e de' suoi quattro servi, coll'aiuto dei quali egli ottiene la mano della figlia del re (n. 14). Così la novella (n. 118) di re Manfredi e del cavaliere Astolfo e della triste esperienza che essi fanno della fedeltà femminile, corrisponde al racconto che fa da cornice nelle *Mille e una notte,* e d'altra parte precorre all'episodio ariostesco di Astolfo e Giocondo. La prima novella, quella cioé dei tre figli del mercante Aluisi della Tana e del Calì del Mangi è una delle tante storie dove per mezzo di indizi poco appariscenti uno scopre relazioni riposte; ma si avvicina a quella del sultano di Yemen e de' suoi tre figli nelle *Mille e una notte* (n. 458) quanto certo nessun'altra versione medievale.

Gli imitatori del Boccaccio sogliono attingere parecchio a lui stesso; ser Giovanni tolse dal *Decameron* due novelle (*Pecorone*, III, 2 e V, 2), il Sercambi non meno che venti, anzi ventuna, essendosi di una giovato in due luoghi diversi. Ci si dovrebbe aspettare che col Boccaccio gli argomenti novellistici da lui trattati restassero per l'Italia fissati nella loro forma definitiva; ma invece è appena pubblicato il *Decameron*, e i suoi racconti passano già in altre raccolte e ricompaiono alterati e guastati. Non esisteva ancora il concetto di plagio, onde si trascrivevano senza riguardi i libri più noti, come fece ser Giovanni anche col Villani. Non v'era già l'intenzione di gareggiare collo splendido ori-

ginale, che ognuno ben sentiva essere impareggiabile, ma solo i
desiderio di appropriarsi quelle cose che incontravano speciale fa
vore. Il Sercambi lo fa mutando costantemente i nomi, riferendo a
altre persone e ad altri luoghi i fatti narrati, proprio come s
solevano generalmente trattare gli argomenti desunti da altri scri
tori. Griselda diventa una Costantina, il marchese Gualtieri d
Saluzzo un conte Artù di Ghellere (n. 152), Andreuccio da Perugi
si trasforma in un Figliuccio da Lucca, che ha le sue avventur
a Siena anzi che a Napoli, e via dicendo. Codeste novelle pro
venienti dal Boccaccio, delle quali conosciamo la fonte dirett
ci dànno la misura dello scrittore. Egli segue il suo modello or
molto fedelmente, ora con maggiore libertà; ogniqualvolta se n
allontana lo fa a sproposito; sopprime finezze di motivazione, affie
volisce l'arguzia; lo spirito diviene grossolano, l'indecenza perd
ogni velo. All'autore sta a cuore soltanto la materia, non l'elabor
zione artistica; quella sola egli comprende, non questa. La su
scarsa coltura letteraria si manifesta nella goffaggine del su
stile; irregolare è l'organamento del periodo, costante l'uso d
gerundi e participî infilzati l'un dietro l'altro, dopo i quali s
aspetta invano un verbo finito.

Nei racconti di facezie e di berte il Sercambi spesso divien
ben insulso, quantunque non gli si possano negare un certo talent
comico ed una vivace robustezza di esposizione. La novella (28
del genovese Andriolo Spinola, il quale comperando per rilevan
somme di danaro ad uno ad uno progressivamente i favori di Madonn
Chiara degli Adorni, la fa innamorare perdutamente di sé, la ot
tiene in moglie ed è risarcito ad usura della spesa, è nella su
grossolana indecenza pur sempre assai efficace e la chiusa vi
abilmente preparata ed arguta. La novella 74ª, che narra le astuti
sime, quantunque in apparenza stolte condizioni alle quali Turell
da Lucca prende al suo servizio una fantesca a Pisa, è un piac
vole aneddoto, come assai comico è il colloquio fra la contadin
Bovitora ed il preteso medico frate Bonseca nella 94ª, od il test
mento di donna Turcora nella 100ª, quando non ci si scandalez
troppo degli equivoci osceni. Fra i tipi comici merita consid
razione la figura che ricorre più volte ed è certo disegnat
immediatamente di sulla realtà, di una specie di Falstaff, di u
grasso spaccamonti che crede di documentare la sua forza ed
suo coraggio mangiando a crepapancia, figura che vediamo ind

viduata nel Folaga de' Peruzzi (96), nel suo compagno Tromba (97) e nel capitano Nicolao de' Corbi, *grande e grosso come un bue maremmano*, il quale tiene occupata con gente del suo stesso stampo una porta di Lucca (109). Certo anche qui l'autore non seppe rappresentarci in modo migliore l'abbiettezza di codesti corpacciuti millantatori che per mezzo di avventure della più nauseante sudiceria.

Il Sercambi ama, dopo tutte le cose sconcie che espone, foggiare ancora il suo racconto a guisa di esempio morale. I potenti, i preti, i frati sodisfanno brutalmente le loro passioni, ma i contadini li bastonano di santa ragione e li ammazzano. I mariuoli e i viziosi sono, se non sempre, almeno di solito puniti; i mariti prendono vendetta delle loro mogli infedeli e dei ganzi di esse. Così egli aggiunse a due novelle del *Decameron*, a quella di frate Puccio ed a quella di Peronella e del doglio, una chiusa tragica (110 e 137), dove fa che lo sciocco berteggiato od un altro per lui si avveda dell'inganno e si vendichi crudelmente.

Dopo la prima delle raccolte di novelle di cui abbiamo parlato, e probabilmente anche dopo la seconda, ne fu composta una terza, quella di Franco Sacchetti, quantunque l'autore fosse di parecchi anni più vecchio del Sercambi, essendo nato verso il 1330. Franco, figlio di Benci Sacchetti, di nobile famiglia guelfa fiorentina, fece nella sua giovinezza di grandi viaggi, a quanto pare, come mercante, e fra molti altri paesi visitò la Slavonia, de' cui barbari costumi parla in una delle sue canzoni. Nel 1376 fu mandato con altri cittadini a Bologna, quando i Fiorentini strinsero co' signori di Romagna una lega contro il papa. Nel 1383 appartenne alla Signoria; nel 1386 era podestà a Bibbiena; nel'92 a San Miniato, uffici che assunse suo malgrado, costretto da tristi condizioni economiche, mentre avrebbe preferito una vita tranquilla in seno alla sua famiglia. Nel novembre 1395 Astorre Manfredi, signore di Faenza, che gli era molto affezionato, lo elesse podestà della sua città e passati i sei mesi, lo confermò per proprio desiderio in quell'ufficio per altri sei. Alla fine del 1398 era capitano della provincia fiorentina di Romagna. Morì dopo il 1399, essendo quest'anno ancora nominato in una delle sue poesie. Il Sacchetti era un brav' uomo, un buon cittadino, che amava con tutto il cuore la sua patria, e la sua onestà e rettitudine erano così universalmente riconosciute che quantunque suo fratello Gian-

nozzo fosse stato decapitato nel 1379 per aver preso parte ad una cospirazione dei fuorusciti, si fece in suo favore un'eccezione alla legge promulgata nel 1380, la quale escludeva per dieci anni dal governo i parenti dei condannati.

Egli scrisse trecento novelle, che però furono stampate per la prima volta solo nel secolo scorso, quando quasi la terza parte ne era andata perduta ed anche delle dugento e ventitré rimaste molte avevano sofferto mutilazioni. Già nella novella 34ª è nominato come trascorso l'anno 1390; nella 77ª l'autore dice di aver messo in iscritto le precedenti novelle mentre era podestà, vale a dire dunque al più presto nel 1386 a Bibbiena, ma verosimilmente non prima del 1392 in S. Miniato; nella 135ª è narrato un fatto del 1391 come passato da poco; la 181ª parla del condottiero John Hawkwood come di persona che non è più in vita, e questi morì il 16 marzo 1394; finalmente nella 223ª si narra come Azzo d'Este e Giovanni da Barbiano ingannassero i Ferraresi col finto assassinio del primo, il che accadde il 27 febbraio 1395. L'ordinamento dell'opera del Sacchetti fu dunque compiuto al più presto nel 1395 e cominciato probabilmente non prima del 1392, sebbene sia probabile che egli abbia composto alcune singole novelle già qualche tempo prima di inserirle nella raccolta.

Questa non ha cornice che ne racchiuda il complesso, né presenta tanta varietà di argomenti quanta le raccolte del Boccaccio e del Sercambi; è invece tutta costituita da brevi racconti aneddotici. Sono di quelle storielle che correvano nella patria dell'autore ed erano narrate nelle chiacchierate dei vicini fra scrosci di risa, o che egli aveva udito ne' suoi viaggi nelle diverse città d'Italia. La scena di quasi tutte è posta proprio nel tempo del Sacchetti oppure in quello da poco trascorso delle generazioni delle quali era ancora assai vivo il ricordo, come di Dante, di Giotto, di papa Bonifacio. Egli aveva veduto coi propri occhi alcuni di quei casi o vi aveva persino avuto parte. Come già nel vecchio *Novellino*, sono argomento prediletto certi detti o fatti notevoli, i modi adoperati da qualche persona per parare un brutto tiro, per liberarsi da una posizione difficile, pronte risposte, abili difese da motteggi e da ingiurie, l'umiliazione dell'arroganza. L'autore ha una grande ammirazione per i motti assennati detti a tempo opportuno; raccomanda la conversazione con quelli che hanno facilità di dirne e dai quali si può sempre imparare (75).

In codesti motti troviamo l'arguzia ed il brio gagliardi e spesso grossolani del tempo antico, ma non sempre lo spirito, come noi lo intendiamo. E così le numerose burle narrate sono birichinate e mariolerie, frodi e menzogne a danno di altri o per vendetta, e spesso anche solo scherzi che non hanno altro scopo che quello di provocar la risata. Essi sono per lo più immaginati senza molta arte e finezza, qualche volta sono proprio grossolani e puerili, come nella storia di quegli allegri compagni che legano per le zampe un'orsa domestica alla fune di una campana di chiesa, così che essa suona a stormo (200); in quella del pittore Buffalmacco, il quale introduce nella camera del suo maestro Tafo una processione di scarafaggi con lumicini sulle reni e glieli spaccia per demonî (191); in quella del padre stesso di Franco, Benci Sacchetti, che a Venezia sostituisce nella pentola una vecchia cappellina bisunta al ventre di vitella segretamente apprestato da' suoi compagni (98), o in quella dello speziale Bartolozzo, che si vendica di un tiro schifoso giocatogli dal vecchio gentiluomo Pero Foraboschi, facendogli trovare in un'oca arrostita il capo di una gatta morta (185).

Nel Sacchetti le figure principali sono il *burlone* e la sua vittima, l'*uomo piacevole* o *semplice*. Il novellatore va continuamente in traccia di qualche bell'originale, di un *uomo nuovo* come egli dice, e quasi in ogni novella ce ne pone uno dinanzi agli occhi. Copiosa materia gli porgono quindi i burloni di professione, quali Dolcibene, Gonnella, Piero Guccio da Imola, Ribi, Popolo d'Ancona, Agnolo Moronti del Casentino, colle astuzie che immaginano per riempirsi la borsa ed il ventre. Questi *buffoni*, *giullari* od *uomini di corte*, come erano chiamati, rappresentavano ancora nella società del secolo XIV una parte importante; si trovavano a nozze ed a feste e molto bazzicavano alle corti dei signori lombardi e romagnoli, ove davano parole e ricevevano quattrini e vestimenti (49). Andavano in giro raccontando novelle, spesso avventure e facezie della loro propria vita, ed il Sacchetti in parecchie delle sue storie osserva che il racconto di queste più volte ripetuto valse loro ricchi guadagni (3, 24, 117). V'hanno alcuni fra essi che si sollevano più alto, che quasi nobilitano la loro condizione e la loro arte, come Dolcibene, per il quale l'autore ha una grande predilezione. Carlo IV lo aveva fatto *re dei buffoni, e delli strioni d'Italia,* e quando l'imperatore passò per la seconda volta le Alpi, il buffone con cavalli e famigli si recò da Firenze

a Ferrara per visitarlo e familiarmente parlandogli gli disse: «Signor mio, abbiate buona speranza, ché voi avete modo di vincere tutto il mondo; perocché voi state bene e col Papa e con meco: voi con la spada, il Papa co' suggelli, e io con le parole: e a questo nessuno potrà resistere» (156). Tipo diverso della stessa classe, il Gonnella all'incontro la avvilisce scendendo sino alla marioleria, abbindola la gente con travestimenti o finzioni d'ogni maniera e se la svigna col guadagno. Ma della comicità delle sue burle, dei tiri giocati agli sciocchi l'autore pur si compiace, anche se moralmente li condanni.

Astuzie di amanti, scene lubriche, materia consueta degli altri novellatori, appaiono nel Sacchetti molto di rado. Volentieri egli narra invece altre avventure ridicole, alle quali dia luogo uno strano accidente o qualche cosa di inaspettato, come, per es., la curiosa cavalcata del medico Gabbadio attraverso Firenze (155). Qualche volta egli fa vedere come una piccola causa provochi per errore un grande e comico scompiglio, il quale è egregiamente descritto nel suo ingrossarsi, nel tumulto e nell'infondata angustia che ne conseguono (132, 159, 160).

Nel proemio alla sua raccolta dice esplicitamente di essere stato indotto a comporla dall'esempio del Boccaccio e chiama sé stesso *uomo discolo e grosso*, cioè uomo di poco spirito e di scarsa coltura. La sua modestia è caduta nell'esagerazione; ma tuttavia egli non ha nessuna rassomiglianza col suo ammirato predecessore. Dal *Decameron* ha anche desunti pochi argomenti, anzi propriamente uno solo (101) e anche questo fortemente modificandolo. Talvolta mette in iscena le stessè persone che il Boccaccio, i buffoni Stecchi e Martellino (144) e più spesso il pittore Bonamico Buffalmacco. Egli non possiede la coltura classica del Boccaccio, né la fine sua arte, né la sua pompa rettorica e non le cerca neppure. Il suo ingegno ha una diversa inclinazione e lo conduce invece alla spontaneità, alla naturalezza e ad esporre le cose in istile semplice, ma chiaro e spigliato. Il Sacchetti mise in iscritto le novelle nella sua lingua viva fiorentina così come gli si presentarono alla memoria, come le racconta senza molta preparazione chiunque sia stato dotato da natura di facile parola. Egli sa caratterizzare in forma breve e precisa uomini e cose e concentrare in un'espressione calzante il comico di una situazione; abile disegnatore di caricature, ci mette dinanzi agli occhi figure ridicole

scolpite con efficacia specialmente per mezzo di qualche particolarità del vestiario; dà forma drammatica alle sue baie ed alle sue burle in molti brevi e vivaci dialoghi, che acquistano sapore e naturalezza dall'uso che spesso le persone vi fanno di idiotismi del loro speciale dialetto. La novella 118ª, del pievano e del suo servo che gli divorava i fichi più belli, e la 119ª dei trenta e dieci buoni fanti di Bovegliano, che andarono ad oste a Matelica ed « essendo armati di mosto combatterono con la paglia; e poi appié d'un ciriegio furono vinti senza fare alcuna difesa », mi sembrano riuscitissime, anzi la prova migliore delle attitudini del Sacchetti.

La parte in cui l'autore può meglio gareggiare col Boccaccio, è la rappresentazione dei costumi. Il suo libro ci permette, come pochi altri, di gettare uno sguardo nelle condizioni sociali di allora, specialmente in quelle della società borghese dei Comuni. Il Sacchetti ci mostra nel palazzo della Signoria gli artigiani che sono a capo del governo; rappresenta gli ufficiali di giustizia, i mercanti, i medici; in un gentiluomo spilorcio ritrae efficacemente un tipo della degenerata nobiltà di campagna (210); lamenta la decadenza della cavalleria, della cui missione ha un'alta e nobile idea e che ora vede conferita a fornai, a scardassieri, ad usurai, a barattieri, persino a morti (153), mentre il giostrare è diventato un passatempo della gente minuta (64); con biasimo severo descrive le mode e il loro rapido mutarsi (178).

Alle novelle del Sacchetti composte per isvagare i lettori in un tempo triste per guerra e pestilenza, non manca neppure la morale. Dal racconto gaio scaturisce talvolta un'osservazione molto seria, religiosa, morale, politica, quale appena si sarebbe aspettata. Il Sacchetti ha narrato (177) che a Portovenere un lupo si lanciò nella barchetta vuota di un vignaiuolo e, portato da questa in mezzo al mare, fu infine ucciso e mangiato dalla gente. Ciò gli rammenta che nessuno al mondo sa dove e come finirà ed insieme che il lupo è proprio l'immagine del tiranno; anche questi cade nella trappola dove meno se l'aspetta, e le pecore che suole divorare, gli preparano la rovina. Specialmente nella seconda metà della raccolta codeste osservazioni divengono più ampie e l'ammonimento ed il biasimo più severi. È un vecchio colui che ascoltiamo, un lodatore del passato che spesso e con aspre parole censura il presente. La giustizia è morta (202); la fede vien meno e ciò anzi

tutto per colpa dei monaci e dei preti, della loro immoralità ed ipocrisia, onde egli augura ad essi ogni male: lo sa Iddio « chi sono o da che sono li più, che hanno a governo li suoi templi; ché sarebbe meno male che quelli rovinassono, che essere fatti ostello di sì viziosa gente » (212). Nella guerra domina solo inganno e tradimento e vizi così snaturati « che io non so vedere come l'abisso non inghiotte l'universo, e spezialmente tutta Italia » (224). Combatte la superstizione, la mania di nuovi santi, l'astrologia; molto assennatamente mette in guardia contro le guerre e i soldati mercenari che dissanguano i Comuni (181), e si fa giuoco della stoltezza de' cittadini, che si occupano di cose militari, mentre devono attendere al commercio e all'industria (36). È un fautore della repubblica moderata e ordinata e odia la tirannide; sconsiglia il soggiorno nelle corti, delle quali è passeggiero il favore; ma non è contento del modo onde era allora governato il Comune. La gravità dei balzelli, che manda tanti in rovina, gli suggerisce melanconici pensieri; egli dà quasi ragione a quelli che scialacquano le loro sostanze, perché lo stomaco è pressoché l'unico luogo dove si possa riporre la propria roba al sicuro dall'avidità del governo (188), ed approva l'inganno di quelli che sanno sottrarsi all'estimo, dacché le imposizioni sono fatte così ingiustamente (148).

Tali serie riflessioni dell'aneddotico libro non sono dunque un ozioso accessorio, come sì spesso nelle raccolte di novelle, ma l'espressione franca di una rettitudine di sentire che incontriamo anche negli altri scritti dell'autore, nei *Sermoni evangelici*, nelle lettere, nelle poesie. I *Sermoni* sono pie considerazioni collegate a parole degli Evangeli, spiegazioni, ammonimenti, risoluzioni di difficoltà e di dubbi, più d'una volta oziose sottigliezze teologiche, mancanti anche di chiarezza e di garbo nell'ordinamento e nello svolgimento. Questi scritti religiosi di un laico a edificazione e correzione del prossimo, simili ad altri composti pure in quel tempo, non erano fatti per la recitazione ma per la lettura, come mostra la chiusa. Spesso il Sacchetti si serve di esempi concreti tratti dalla vita reale e talvolta racconta anche là brevi storie, attingendo all'antichità o alla leggenda cristiana, anzi due volte riferisce aneddoti che conosciamo dalle novelle, ma in forma più breve e disadorna, come richiedevano il luogo e lo scopo. I *Sermoni* possono anche essere anteriori alle novelle, sebbene non siano stati composti prima del 1378.

Un curioso romanzo erudito, giunto a noi senza titolo né nome di autore, romanzo in cui pure riconosciamo l'imitazione del *Decameron*, è verosimilmente opera del poeta Giovanni di Gherardo da Prato, detto l'Acquettino, il quale, nato verso il 1360, spiegò pubblicamente a Firenze la *Commedia* e le canzoni morali di Dante, più volte fra il 1417 e il '25. Intorno al medesimo tempo prestava l'opera ed il consiglio, con disegni e modelli, alla costruzione della cupola del Duomo, talvolta in disputa col Brunelleschi. Nel 1430 era ancor vivo. Il libro fu composto nella vecchiaia più avanzata dell'autore e contiene ricordi concernenti cose ormai da lungo tempo passate e senza dubbio fatti reali, che spettano all'anno 1389. Sul principio Giovanni esprime la sua venerazione per i tre poeti fiorentini, le tre corone, dalle quali, come egli dice, è stato nobilitato l'idioma materno e che vuole umilmente seguire, come il navigante la stella polare. L'introduzione poi rappresenta la visione di un lungo viaggio per i luoghi più famosi del mondo antico, con osservazioni sulla caducità delle cose umane. Nell'isola di Cipro l'autore vede in un teatro logge con pitture mitologiche e storiche, nella descrizione delle quali si manifesta la solita erudizione pesante, accompagnata anche da spiegazioni allegoriche delle favole alla foggia delle *Genealogiae* del Boccaccio. I quadri rappresentavano esempi dell'amore virtuoso e del colpevole, il che conduce lo scrittore a dare la definizione dell'amore, secondo il modo scolastico con idee e versi di Dante. La condanna dell'amor sensuale e la lode di quello vero, morale e religioso, cui l'autore tutto si consacra, chiudono il primo libro. Nel secondo egli descrive la sua visita ai sacri luoghi di pellegrinaggio sull'Appennino; e reduce di là, trova presso Campaldino la gioconda brigata del conte Carlo da Poppi, dove Biagio Sernelli, Matteo e Tone divertono la compagnia colle loro piacevolezze e Guido del Palagio narra la storia della fondazione di Prato e della figlia di Ulisse, Melissa, che fu da Circe convertita in uno sparviero. Maestro Luigi Marsili, che sopraggiunge allora, spiega le pretese trasformazioni di uomini in bestie come semplici illusioni del demonio e per provare la forza dell'inganno per mezzo della magia racconta la novella di maestro Scoto. Indi tutti salgono sul monte verso Poppi e prima che vadano a riposare, il Marsili parla ancora sulla questione, se sia preferibile il governo di un re o quello della legge, risolvendosi, secondo le dottrine aristoteliche, in favore di quest'ultimo.

Gli altri libri sono occupati dalla relazione dei convegni nella splendida villa di Antonio degli Alberti, la quale si trovava fuori di Firenze dinanzi a Porta S. Niccolò e per le sue delizie era chiamata *Il Paradiso*. Messer Antonio vi ha invitato una quantità di persone che trovò adunate in casa di Coluccio Salutati. Sono in gran parte uomini molto conosciuti e cospicui nel movimento intellettuale del tempo, così che la narrazione, dandoci conto di autentici loro colloqui, diventa un documento interessante per la storia della coltura. Questa erudita società del *Paradiso* si raccoglie al mattino ed ascolta messa nella cappella; poi tutti siedono presso alla fontana nel giardino, dove appaiono anche le donne; si fa della musica, si cantano ballate e si danza; prima e dopo pranzo hanno luogo novamente discussioni e conversazioni. Vi si tratta la questione, se più grande sia l'amore del padre o quello della madre verso i figliuoli; se più si ami il proprio padre naturale o l'educatore che diede la vera vita, la vita intellettuale; se le bestie possiedano arte. Coluccio Salutati parla sulla generazione degli uomini e sull'*anima rasionale* secondo le teorie di Dante nel *Purgat.*, XXV; maestro Biagio Pelacane, il matematico padovano, e Luigi Marsili sulla felicità. Degno di nota è anche il ragionamento di quest'ultimo sulla fondazione di Firenze al principio del quinto libro, dove con critica ragionevole sono scartate le favole del medioevo e loro si sostituiscono le notizie degli autori classici. Qua e là ricompaiono novelle, le quali servono a meglio confermare qualche opinione enunciata.

A mezzo il ragionamento menzionato per ultimo, il libro si interrompe restando incompiuto; ha pure oltre a ciò parecchie lacune, né ebbe le cure della lima; dalla località dei trattenimenti, che ne formano la parte più importante, l'egregio editore, il Wesselofsky, lo intitolò *Il Paradiso degli Alberti*. La forma narrativa delle novelle sparse in esso differisce molto da quella del Sacchetti e del Sercambi; lo stile è affettato e tuttavia rozzo, in parte forse per la mancanza dell'ultima revisione; è una caricatura della maniera di scrivere del Boccaccio; i periodi sono intricati a segno da divenire talvolta del tutto incomprensibili, con una strana sovrabbondanza di superlativi. È un libro pedantesco, arido, prolisso, senza un reale valore artistico, ma bensì interessante per le notate ragioni storiche.

Franco Sacchetti scrisse, oltre alle novelle, anche molti versi.

Egli, come in generale i suoi contemporanei, predilesse le forme leggiere ed agili della ballata e del madrigale, nelle quali riuscì felicemente. La ballata o canzone a ballo aveva incontrato favore, come abbiamo veduto, fino da quando cominciò in Toscana la poesia volgare; la scuola dotta vi aveva svolto un contenuto simbolico spirituale, che a mala pena si confaceva ancora all'indole di quella forma metrica; ma fra il popolo essa continuava a vivere col suo carattere originario, quale espressione di una lieta e gaia vita sociale, volentieri anche accogliendo equivoci indecenti, come le poesie dei memoriali bolognesi. Di tal maniera erano così le canzoni che Dioneo alla fine della quinta giornata del *Decameron* fra le risa generali minaccia d'intonare dinanzi alle dame e delle quali una è giunta sino a noi, come quella più innocente, del pari conservata, *L'acqua corre alla borrana*, che la vezzosa contadina monna Belcolore sapeva cantare meglio che ogni altra donna, accompagnandosi col cembalo (*Decam.*, VIII, 2). Anche fra le ballate del Sacchetti molte si distinguono per la loro intonazione popolare, la loro freschezza e spontaneità. Nella sua canzone: *Benedetta sia la state*, vediamo gli allegri cittadini di Firenze nei loro diporti fra i boschi e in campagna, quelle brigate che cercavano dimenticare in una gioia serena le angustie dei tempi correnti. Specialmente graziosa è la ballata delle fanciulle dei monti: *O vaghe montanine pastorelle*, la quale fu talvolta attribuita al Poliziano; ed un'attraente scena campestre si svolge in quella del pruno che è innamorato della giovinetta e la prende per le chiome bionde ed ella lo respinge colla bianca mano ed esso torna e le scioglie le trecce e la punge nel viso: *Innamorato pruno.*

Il madrigale, che nacque primamente nel secolo XIV, era destinato, come la ballata, alla musica; nei manoscritti sono spesso nominati, per gli uni come per le altre, i compositori e talvolta il Sacchetti stesso diede la melodia alle sue poesie. La forma del madrigale, il quale pare si sia svolto, come il sonetto, dalla strofe della canzone, era assai semplice, cioè due o tre membri *(pedes)* legati insieme per mezzo della rima, ciascuno di tre, raramente di quattro versi, ed inoltre una chiusa di due sino a quattro versi *(syrma).* In origine era composto di soli endecasillabi; ma presso il Sacchetti e i poeti posteriori già vi si frammischiano anche versi più brevi. Il carattere distintivo stava originariamente nel

contenuto: un'antica etimologia, data già dal trattatista di metrica Antonio da Tempo, spiega *madrigale* da *mandriale*, aggettivo di *mandra*, quindi *canzone delle mandre o dei pastori*. Era una forma idillica di poesia, ciò che nella letteratura indigena più davvicino corrispondeva all'egloga classica e alla pastorella francese. Certo questo carattere andò ben tosto affievolendosi sempre più; ma le tracce della primitiva destinazione sono nel secolo XIV ancora ben visibili, segnatamente nei pochi madrigali del Petrarca, che sono veramente piccoli idilli; gli altri poeti vi introdussero spesso almeno qualche allusione, benché più lontana, alle condizioni campestri. Anche il Sacchetti suole far ciò: qua gli appare in sogno una bella donna, mentre egli dorme nel bosco sull'erba; là sente sulla riva d'un fiume cantare una fanciulla; vede donne sopra un colle tender le mani ad un pomo verde; sta pescando nel fiume e da una bella altura corrono giù alla riva fanciulle, fra le quali la sua amata; vede tra i cespugli di lauro risplendere la testa bionda di lei. Oppure egli prende dalle cose campestri un paragone: la sua amata gli appare a capo delle donne, come dinanzi alla schiera delle gru la loro regina. Sono piccole imagini insignificanti, fugaci, ma appunto nella forma facile e senza pretensione in cui sono fissate, sta la loro attrattiva.

Carattere apertamente popolare mostrano le *Cacce*, le quali non sono soltanto descrizioni di cacce, ma anche di altre scene piene di un rapido movimento, che risuona nel metro irregolare e saltellante; le parole, i versi si inseguono, finché da ultimo il tutto si adagia in una maggiore tranquillità nella chiusa di due o più versi. In una di queste *Cacce* del Sacchetti, che comincia *Passando con pensier per un boschetto*, il poeta mira nel bosco fanciulle che colgono fiori; esse corrono, cercandone, qua e là; brevi esclamazioni volano dall'una all'altra, finché un improvviso acquazzone le disperde rapidamente. Una seconda *Caccia* rappresenta il principio e il tumulto d'una battaglia; una terza descrive delle donne che corrono al mulino attraversando l'acqua e si fanno una dopo l'altra pesare dal mugnaio.

Ben era il Sacchetti in grado di riprodurre poeticamente la piacevole e spensierata serenità, piccole scene graziose silvestri o campagnuole; ma al contrario non riusciva nel comico propriamente detto; non aveva nulla dello spirito del Boccaccio, come già ci mostrarono le sue novelle. Ancora più infelice fu quando prese

a scrivere un poema umoristico in ottave, la *Battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie*, in quattro cantari, ciascuno dei quali comincia coll'invocazione della Vergine Maria e poi di Venere. Quivi le belle donne di Firenze escono fuori per divertirsi liberamente ballando, giocando e chiacchierando, sotto la guida di Costanza Strozzi, che si sono eletta a regina. Ogliente, una vecchia invidiosa che si è intrusa nei loro divertimenti, è da esse perseguitata, finché perde la vita; allora le altre vecchie si affrettano a prendere le armi per vendicarla; ma le belle si mettono sulle difese e vincono ed uccidono le loro nemiche. È una trovata poco spiritosa, svolta in una forma banale; lo scopo principale dell'autore era la celebrazione delle molte dame fiorentine colà enumerate.

La maggior parte dei sonetti e parecchie canzoni del Sacchetti hanno contenuto moraleggiante; egli lamenta, come nelle considerazioni delle sue novelle e nei sermoni, la scomparsa del buon tempo antico, la guerra e l'anarchia, la corruzione dei costumi, le stolte mode e portature delle donne. Più interessanti sono le sue poesie politiche, come espressione di un'età memorabile nella storia della sua città. Era il tempo in cui i Fiorentini facevano guerra a papa Gregorio XI coi mezzi pecuniari che traevano dal clero e dai tesori delle chiese (1375-78). Franco Sacchetti era uno zelante cattolico; ma ciò non limitava allora la libertà del giudizio che un cittadino della repubblica potesse recare sulle persone investite delle sacre dignità. Nelle sue novelle il Sacchetti raccontò molte sconcezze degli ecclesiastici e quando nel 1376 in occasione della sua ambasceria a Bologna ebbe veduti gli orrori che la guerra commetteva in Romagna, si rivolse con una canzone piena di fuoco contro Gregorio XI stesso, il *papa Guastamondo,* com'ei lo chiamava, che riempiva la cristianità di anarchia e di sangue, invece di darle pace, come richiedeva il suo ufficio. Eguale franchezza mostrò nel giudicare degli altri principi, per esempio nella canzone composta otto anni prima e diretta all'imperatore Carlo IV e a papa Urbano V, quando questi si trovavano insieme a Roma (1368), nella quale deplora la delusione delle speranze concepite dalla Cristianità per il convegno di Avignone (1365), rinfaccia ad entrambi la colpevole trascuranza dei loro doveri e finisce citando l'ardita invettiva di Fazio degli Uberti contro Carlo. Nel tumulto dei Ciompi (1378) tenne le parti del

popolo e al vittorioso capo di questo, a Salvestro de' Medici indirizzò il sonetto: *Non già Salvestro, ma Salvator mundi*, e lo chiamò *giusto Catone* e *nuovo Fabrizio*. Ma nemico com'era di ogni eccesso, il Sacchetti non poteva andare d'accordo colla democrazia più avanzata che cominciò poi a prendere il sopravvento in quel moto, ed in una canzone del 13 settembre 1378 espresse la sua gioia, perché le redini del governo fossero tornate nuovamente nelle mani dei cittadini moderati del ceto medio, delle *mezzane genti*.

In codeste libere manifestazioni di giudizi su principi, papi e Comuni ci dan nell'occhio l'ingenua rettitudine del sentimento e il tono non ricercato che corrispondeva al bisogno della moltitudine. Questo sentimento di onestà cittadina e un caldo amore della città riempiono anche l'unica canzone a stampa di Guido del Palagio: *O sacro terzo ciel col tuo valore*, colle sue esortazioni alla concordia dirette a' Fiorentini e cogli esempi degli altri Comuni che per mancanza di virtù civili caddero dall'altezza della loro potenza. L'autore, che già abbiamo incontrato nel romanzo di Giovanni da Prato, era un seguace di fra Giovanni dalle Celle e prestò più volte i suoi servigi alla repubblica; morì nel 1399.

La guerra del Comune guelfo contro il capo supremo della Chiesa ci mostra scosso l'antico principio fondamentale del partito; e scosso era pure dall'altra parte quello dei Ghibellini. Vedemmo come Fazio degli Uberti rinunciasse all'idealità medievale dell'impero universale e manifestasse l'aspirazione ad un regno nazionale ereditario. Disingannati si mostrano anche altri ghibellini, come l'amico di Fazio, maestro Antonio de' Beccari da Ferrara (nato nel 1315, morto al più tardi nel 1363). Egli era anche legato d'amicizia col Petrarca, cui pianse in una lunga canzone quando nel 1343 si sparse la falsa notizia della sua morte. Il Petrarca lo chiamò *non mali virum ingenii sed vagi*; era un giocatore appassionato e conduceva una vita sregolata, della quale fece più tardi ammenda in poesie religiose. Al pari di Fazio, era ardente ammiratore di Dante, ed il Sacchetti narra di lui in una novella (121), come una volta nella chiesa de' frati Minori a Ravenna togliesse le candele d'innanzi ad un crocifisso e le ponesse sul sepolcro di Dante. Nel robusto sonetto *Se legger Dante mai caso m'accaggia*, confrontando coll'idealità imperiale della *Com-*

media il contegno di Carlo IV, egli prorompe in fiere invettive contro il re di Boemia,

> . . . . . l'avaro, ingrato e vile
> Imperador . . . .
> . . . .
> che tutto il mondo volle seguitarlo
> ed è de' servi il servo più servile.

Verso la fine del secolo il pensiero dell'unità nazionale, quale era stato dapprima formulato da Fazio, assunse in alcuni un avviamento determinato, dove però non è più possibile distinguere nettamente il sentimento patrio dall'adulazione di un principe potente. Gian Galeazzo Visconti, divenuto duca di Milano, si sottomise la Lombardia e una gran parte dell'Italia media e minacciava Firenze e Roma. Il sonetto di un anonimo *Stan le città lombarde con le chiavi* lo esorta alla liberazione di tutto il paese e lo designa come il *Cesare novello* aspettato da Roma. Francesco Vannozzo, della Marca di Treviso, ma vissuto a Padova, gli diresse una corona di otto sonetti caudati, nei quali l'Italia e le singole città principali si offeriscono a lui come al Messia politico, ed il Saviozzo da Siena, dopo l'occupazione di Bologna (1401), quando già la sua patria si trovava sotto la dominazione viscontea, compose la canzone *Novella monarchia, giusto signore,* nella quale eccitava il duca a seguitare la vittoria ed a riunire sotto il suo scettro le divise membra d'Italia, allora che l'occasione era favorevole, ed esprimeva inoltre il suo odio contro la nemica Firenze e il governo della Chiesa. L'autore di questa poesia, Simone di Simone Serdini chiamato il Saviozzo, fu uno dei più fecondi poeti di quel tempo e scrisse, in parte a nome di altre persone, numerose canzoni d'amore che spesso peccano di astrattezza e d'oscurità. In una bella poesia in terzine cantò Dante, i casi della sua vita e la sua *Commedia.* Fu cancelliere del condottiero Angelo di Lavello detto il Tartaglia, il rivale di Sforza Attendolo, e morì suicida (nel 1419 o 20), poi che il suo signore, non si sa perché, lo ebbe fatto imprigionare a Toscanella.

In alcune ballate e madrigali di altri poeti troviamo di nuovo quella forma senza pretensioni, gioconda, mezzo tra scherzosa e moraleggiante, che abbiamo imparato a conoscere nel Sacchetti. Il fiorentino Francesco Landini (1325-1397), avendo perduto la

vista da giovane, cercò un conforto nella musica e raggiunse una perfezione universalmente ammirata nel sonare i più svariati strumenti; il re di Cipro lo coronò di alloro durante il suo soggiorno a Venezia; era chiamato per soprannome *il Cieco* o *degli Organi*; pose in musica numerose poesie di altri e sono a stampa anche alcune ballate di lui stesso. Una piccola raccolta di madrigali e ballate possediamo pure del notaio bolognese Matteo de' Griffoni, noto come autore di una cronaca latina della sua patria (1351-1426), e una assai più copiosa di Niccolò Soldanieri. Ma più originali di questi sono i versi di Alesso di Guido Donati, i quali hanno talvolta proprio lo spirito realistico del *Decameron* e di molte ballate popolari. Ne è specchio anche la forma con una certa sua energia e rozzezza e co' suoi sdruccioli non comuni nella lirica elevata. Nel madrigale seguente parla una monaca che stanca del chiostro, vuole seguire, travestita da uomo, l'amato pel mondo:

La dura corda e 'l vel bruno e la tonica
  Gittar voglio e lo scapolo,
  Che mi tien qui rinchiusa e fammi monica;
Poi teco a guisa d'assettato giovane,
  Non già che si sobbarcoli,
  Venir men voglio, ove fortuna piovane;
E son contenta star per serva e cuoca:
  Ché men mi cocerò ch'ora mi cuoca.

In un altro una fanciulla si mostra ribelle alla madre, che la tiene rinchiusa, e giura di liberarsi dalla incomoda vecchia: *In pena vivo qui sola soletta.*

Ma il poeta che in quel tempo svolse l'attività più multiforme e i cui componimenti insieme con quelli del Sacchetti caratterizzano nel modo più chiaro l'avviamento letterario predominante, è il fiorentino Antonio Pucci. Le sue poesie datate vanno dal 1333 al 1373. Fu campanaio del Comune (cioè colui che sonava la campana della torre di palazzo) e poi anche pubblico banditore. Tenne corrispondenza poetica col Boccaccio e fu legato d'amicizia col Sacchetti, il quale per suo desiderio gli diede un posto tra le figure delle sue novelle (175), narrando certo tiro grossolano giocato a lui da allegri compagni. Il Pucci si compiace di cantare ne' suoi sonetti le più piccole cose della vita quotidiana; scrive contro i monaci, contro i cattivi magistrati; ma scrive anche sulla taverna, su di una vecchia e dura gallina che avrebbe messo a

repentaglio i suoi denti; indirizza un sonetto al suo barbiere descrivendo i tormenti che gli fa soffrire, ed in un altro dà la ricetta per una salsa. In un capitolo in terzine, *Le proprietà di mercato vecchio*, vanta il famoso mercato di Firenze, che gli sembra una piazza senza pari al mondo, descrive tutte le cose squisite che vi sono adunate a ricreazione dell'occhio e del palato e dà alla sua descrizione un'ingenua grazia spargendovi qua e là quadretti di quella vita popolare, onde tutta la piazza variamente brulicava. In codeste poesie si manifesta un'attitudine all'osservazione e alla rappresentazione della realtà quotidiana, che fa del Pucci un continuatore dei poeti umoristici, come Folgore, Cene, Cecco Angiolieri, Rustico di Filippo ed un precursore del Burchiello e del Berni. Anche nelle sue poesie amorose egli canta la realtà sensuale, che solo esteriormente adorna colle frasi della lirica ideale. Un ciclo di diciannove sonetti caudati forma un dialogo continuato del poeta col sonetto e di questo, inviato a pregare per il suo autore, coll'amata, la quale dapprincipio nega molto bruscamente ogni cosa e severamente minaccia l'importuno messaggiero, ma poi concede tutto, più che non ami vedere chiaramente spiattellato un lettore moderno. Quando il Pucci descrive le grazie della sua dama nel sermintese: *Quella di cui i' son veracemente*, lo fa mediante una materiale enumerazione delle particolarità sensuali della bellezza muliebre, simile a quelle che troviamo nella descrizione boccaccesca delle ninfe nell'*Ameto* o di Emilia nella *Teseide* e in molti altri autori anteriori e posteriori.

Una poesia ed una prosa del Pucci trattano entrambe un argomento assai caro al medio evo, cioè il biasimo e la difesa delle donne. La poesia è un contrasto in ottanta ottave: uno dei due contendenti assale in una stanza le donne con un esempio per loro vergognoso tratto dalla storia sacra o dalla leggenda classica, l'altro risponde nella stanza seguente, prendendone la difesa; così la disputa va e viene, pur solo scherzosamente e per ridere, finché da ultimo si conclude la pace e i due compagni vanno a bere insieme. Abilmente è composta la prosa; l'accusa del sesso femminile occupa tutta la prima parte e raggiunge il suo punto culminante in un sonetto contro le donne che Giovanni Butto ha indirizzato al Pucci; poi segue come introduzione alla seconda parte, alla difesa, la risposta per le rime del Pucci a Butto, alla

quale si connettono poi gli argomenti della sana ragione umana e di nuovo esempi ad onore del sesso femminile.

Il Pucci era un uomo del popolo, un vero fiorentino, fornito di spirito e ingegno naturale e di una mediocre coltura, quale si poteva acquistare per mezzo di svariate letture, senza una solida base di studi. L'intento del suo poetare era anzi tutto il diletto e l'istruzione del popolo, del quale egli stesso era figlio e cui non era per le sue cognizioni tanto superiore da allentare il vincolo della comunanza degli interessi e dei sentimenti, ma tuttavia abbastanza per guadagnarsi autorità tra la folla. Egli era, come osservò il D'Ancona, una specie di cantastorie più elevato, quantunque certo non esercitasse il mestiere per danaro. Ma la maggior parte delle sue composizioni era destinata alla pubblica recitazione e verosimilmente questa aveva luogo per bocca di lui stesso nella strada o sulla piazza; con ciò anzi avevano affinità le sue funzioni ufficiali di *banditore* del Comune. Il Pucci soleva raccontare al popolo gli avvenimenti pubblici più importanti e gli ascoltatori trovavano con soddisfazione rispecchiate ne' suoi versi le loro proprie idee. Pertanto le sue osservazioni operavano sull'opinione popolare ed egli diventava quasi una voce del popolo fiorentino, la quale spesso non rimaneva certo senza efficacia anche nelle deliberazioni del governo (1). Così egli compose un sermintese in occasione dell'innondazione di Firenze nel 1333, uno contro la mancanza ai patti di Mastino della Scala nel 1337, uno sulla carestia del 1346, uno sulla peste del 1348. Nel 1342, quando nella guerra contro Pisa le cose prendevano una piega sfavorevole a' Fiorentini, invocava in un sermintese maggiore energia nel condurre la guerra. Poi che il duca d'Atene fu cacciato da Firenze nel 1343, si fece interprete della gioia universale in una ballata piena di fresca vivacità *Viva la libertade,* e pose in bocca al cacciato tiranno un lamento in foggia di sermintese sui cattivi consiglieri che lo avevano condotto a rovina. Così già l'anno precedente in una poesia della medesima forma aveva fatto che Firenze si dolesse della perdita di Lucca caduta in mano de' Pisani. In questi *Lamenti* abbiamo una forma popolare della poesia politica, che durò lungamente in Italia e fiorì specialmente nei secoli XV e XVI. Il

(1) A. D'Ancona, *La poesia popolare in Italia*, Livorno, 1878, pp. 43 sg.

racconto di un pubblico infortunio viene drammatizzato e posto sulla bocca del colpito, di un principe, di un capitano, di un uomo di stato, di una città o di una provincia personificata, e quella sventura è lamentata ora con pentimento quale giusta punizione, ora come un'ingiusta afflizione dell'innocente, secondo il modo di vedere favorevole o sfavorevole dell'autore, che esprime così i suoi propri sentimenti. Codesto concepimento era naturale ed il Pucci non ne sarà certo stato l'inventore, ma i suoi due *Lamenti* sono i più antichi conosciuti in tale forma personale.

In una più lunga poesia in ottave il Pucci narrò la guerra contro Pisa (1362-65). La composizione di quei sette cantàri, i quali, giusta la vera usanza dei cantastorie, cominciano con una invocazione religiosa, è contemporanea agli avvenimenti e segue a passo a passo il loro procedere, così che l'autore alla chiusa dei singoli canti non sa ancora come la cosa andrà a finire. Su quel pubblico, del quale appunto erano in gioco gli interessi, queste notizie delle ultime novità giunte dal teatro della guerra facevano sicuramente una viva impressione. Anche questa forma di poema politico venne molto in voga e già prima del Pucci un anonimo aveva composto il cantàre, destinato anch'esso alla pubblica recitazione, sulla presa di Treviso per Can Grande da Verona e sulla morte di lui (luglio 1329), cantàre che è degno di particolare menzione per la correttezza della forma, la semplicità e rapidità del racconto e il calore nell'esposizione del tragico fatto.

Nella poesia politica d'occasione il Pucci, come si vede, usò con ispeciale predilezione la forma del *sermintese* o *serventese*, ed in fatto essa era la meglio adatta. Per la sua stessa proprietà caratteristica, cioè il concatenamento non interrotto delle rime, si prestava comodamente all'enumerazione continuata e alla moralizzazione. Enumerazione era il serventese di Dante ricordato nella *Vita Nuova* (cap. V) sui nomi delle sessanta più belle donne di Firenze ed un *Sermintese per ricordo delle belle donne ch'erano in Firenze nel 1335* compose anche il Pucci, forse ad imitazione della poesia perduta di Dante. Questo e i sermintesi politici di lui hanno ancora la forma più antica: AAAbBBBcC.... Ma nel secolo XIV ne sorse un'altra, che godé molto favore in tutto il decimoquinto, cioè: ABbC CDdE E.... Questo schema si ha nella poesia del Pucci *Della vecchiezza* e nella citata descrizione delle bellezze della sua donna. In tale forma il serventese divenne

assai comune per il canto amoroso e per argomenti di tal genere fu spesso usato specialmente dal Saviozzo e poi dal veneziano Lionardo Giustiniani e dai suoi imitatori.

Il Pucci volle estendere il suo insegnamento poetico anche alla storia del passato e venne perciò nel pensiero punto felice di ridurre in terzine e abbreviare la cronaca di Giovanni Villani, affinché diventasse piacevole a tutti, anche alle persone incolte, e non istancasse più il lettore colla sua grande estensione. Una volta egli lascia la faticosa ed arida versificazione delle notizie del suo modello ed è nel capitolo 55, relativo a Dante, dove si sente spinto ad aggiungere alcune altre notizie sul venerato poeta e ad apprestargli un'apoteosi in forma di visione. Egli vede le sette arti liberali piangere intorno al cadavere del loro sposo, fino a che appare la Teologia e le esorta a confortarsi nel pensiero che Dante non è affatto morto, ma vive per le sue opere. Alla fine il buon Pucci esprime molto ingenuamente la sua propria inferiorità, facendo che quand'egli si avvicina per meglio vedere le arti liberali, una gli dia uno schiaffo che lo desta dalla visione. Intitolò la sua opera *Il Centiloquio*, perché essa doveva abbracciare cento capitoli, come la *Commedia*; ma giunto alla fine del cap. 90 e solo all'anno 1336 nel libro XI del Villani, interruppe il lavoro, perché la parte allora pubblicata della cronaca non andava più in là. Più tardi gli fu accessibile anche il resto; ma egli si sentiva troppo vecchio per riprendere il lavoro ed aggiunse ancora (1373) solo l'ultimo capitolo 91, dove celebra la sua amata Firenze, nominandone le più cospicue famiglie ed esponendone la costituzione politica.

Se il Pucci nelle sue poesie didattiche parlava al popolo di politica, di morale, di storia, per intrattenerlo e divertirlo gli recitava invece novelle e storie cavalleresche in versi. Questi brevi poemi in ottave hanno pur essi il carattere della poesia di piazza, cioè non rivelano nello scrittore altra cura che della materia, della narrazione variata, avventurosa, alla quale si mescolano anche buffonerie ed oscenità; l'esposizione è disadorna, spesso abbastanza triviale e prosaica, ma anche qui piacevole per tratti ricchi di spontaneità e naturalezza. Sono di sicuro del Pucci la *Istoria della Reina d'Oriente*, il *Gismirante*, la *Istoria di Apollonio di Tiro*, la *Madonna Lionessa* e con verosimiglianza gli appartiene anche il *Bel Gherardino*. In questi racconti l'autore mostra di aver fa-

miliare l'antica letteratura de' romanzi francesi, ma si giova delle sue fonti con libertà. Di tali poemetti popolari in ottave alla foggia del Pucci altri furono composti subito dopo, dei quali ci sono ignoti gli autori, come il *Gibello* e la *Donna del Versiere*. Alcune novelle del Boccaccio furono elaborate in versi, per lo più dilavate ed alterate con pessimo gusto, come avvenne per *La Lusignacca*, la novella dell'usignolo (*Decam.*, V, 4) e per il *Cerbino*, la tragica storia di Gerbino e della figlia del re di Tunisi (*Decam.*, IV, 4). Invece il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, come ha recentemente dimostrato il Crescini, è più antico e non deriva dal *Filocolo* del Boccaccio, ma ha solo comune con esso la fonte. Il Saviozzo narrò in forma di serventese la sventura di una fanciulla sedotta dall'amante, poi tradita ed uccisa, ponendo il racconto, giusta il costume dei *Lamenti*, in bocca alla morta stessa, come rimpianto ed ammonimento per le donne, con grande sfoggio di mitologia e di esempi classici. Nei tempi successivi fiorisce una ricca letteratura di novelle popolari in versi, le quali dalla fine del secolo XV in poi furono diffuse in istampe dozzinali.

Il poema popolare si impadronì anche della materia religiosa e in primo luogo fra le composizioni di questo tempo va menzionata la *Passione del N. S. Gesù Cristo* per l'armonia della forma e il calore dell'affetto specialmente nella rappresentazione del dolore materno. Essa fu falsamente attribuita al Boccaccio; ma non è neppur sicuro che sia opera di Niccolò Cicerchia da Siena.

Verso la fine del secolo XIV la letteratura italiana ha un aspetto piuttosto popolare, borghese, spesso piccinamente borghese; essa è discesa dall'altezza ideale alla prosaica realtà. Ciò nondimeno era costante lo sforzo di attenersi alle forme e alle idee di Dante e la predilezione dell'età precedente per la visione e l'allegoria continuava ad ispirare a stento scolorite e goffe imitazioni. Piene di reminiscenze dantesche, quantunque per il contenuto spettino ad un ciclo diverso, sono le poesie di Domenico da Prato, il quale sullo scorcio del secolo XIV traeva poveramente la vita facendo il notaio. Nel suo poemetto *Il Pomo del bel fioretto*, in tre canti in ottave, ci racconta come su di un piano magnifico e fiorito, chiamato appunto *il bel fioretto* (III, 16), presso ad una fontana egli vedesse alcune belle donne, e fra queste la sua amata, Melchionna di Poggio Imperiale, divertirsi col campestre giuoco

di società del *Pomo*. Alle donne impone i nomi di divinità pagane e descrive prolissamente le vicende del giuoco, di cui egli stesso era stato eletto giudice. Tali gare e lotte di donne, che porgevano occasione di lodare le belle, erano argomento caro ai poeti; lo troviamo nella *Caccia di Diana* attribuita al Boccaccio, nella *Battaglia delle belle donne* del Sacchetti, nel primo libro del *Quadriregio* del Frezzi, dove son rappresentate gare di ninfe. L'argomento non era certo molto fecondo e presso Domenico da Prato appare ancora più misero per il tono elevato che egli assume in materia così insignificante e per le frasi che molto inopportunamente trae dalla *Commedia* di Dante. In un'altra lunga poesia intitolata il *Rimolatino* racconta una visione, nella quale vede la sua amata in figura di cerva e di usignuolo e poi fidanzata di un altro nel regno d'Amore, dove ella è festeggiata ed egli cacciato. Infine lo desta il dolore.

Un compaesano di Domenico, Giovanni da Prato, verosimilmente l'autore del *Paradiso degli Alberti*, non si restrinse ad imitare le esteriorità, ma cercò di riprodurre idee di Dante in un poema allegorico in terzine, che dapprima voleva chiamare *Philomena*, ma poi lasciò senza titolo. Vi troviamo la visione allegorica colle sue solite particolarità. Le sette virtù sotto nomi singolari (Costanza, Ginevra, Tommasa, ecc.) conducono l'autore dalla selva dell'errore su nel prato che è loro solita sede; prima di entrarvi egli deve, come Dante ed Ameto, bagnarsi in un fiume, dopo di che gli diviene visibile la bellezza di ciò che gli sta intorno. Per attraversare l'acqua si spoglia e così fanno anche le sette dee che lo guidano. La descrizione di queste, alquanto voluttuosa, rammenta le ninfe del Boccaccio, mentre altre particolarità sono desunte dal Petrarca. Le virtù cantano, dànno spiegazioni, moraleggiano senza posa e i loro discorsi formano il nocciolo del poema. Il monte delle virtù è insieme il Parnaso; poesia e teologia si confondono, sono sinonimi, secondo la dottrina del Boccaccio nella *Vita di Dante*:

> Questa è la santa diva Poesia
> Ch'è sì leggiadra, dolce, vaga, altera,
> O Beatrice, o vuoi dir Teologia:
> Nomi le sono sinonami, e uno
> Subietto e solo a vera fantasia (p. 161).

Quivi poi si fanno incontro all'autore i quattro grandi poeti fiorentini, cioè oltre a Dante, al Petrarca e al Boccaccio, anche Zanobi da Strada, che poetò solo in latino ed era dai contemporanei messo alla pari con quei tre, ma la cui gloria fu interamente oscurata dai secoli. Questi poeti lo accompagnano poi avanti ed egli vede ancora altri artisti famosi, come Giotto, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna. Il poema sembra interrotto prima della fine; la forma è rozza e triviale; come del romanzo, abbiamo dinanzi il primo getto non ancora limato. Dovunque domina una grande oscurità; per lo più essa sarà semplicemente inettitudine a porre in versi i pensieri difficili, ma certo talvolta è anche cercata da Giovanni come da molti altri di quel tempo; la difficoltà dell'interpretazione si considerava in Dante come una dote precipua degna di essere imitata. L'invenzione è estremamente debole; nell'esposizione ogni cosa è nebulosa e vacillante; la coesione che le forme della letteratura scolastica e mistica ancor sempre conservavano, si dissolve per l'intrusione di nuovi elementi stranieri derivati dagli studi classici. Di gran lunga più attraente del romanzo e del poema di Giovanni è perciò un suo trattato ascetico in prosa: *Il trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione*, scritto in nome di una signora, la quale narra la visione di una donna celestiale che le dà ammaestramenti di vita virtuosa. Questa apparizione celeste (cioè l'amore di Dio) invocata per mezzo della preghiera (1), che fervida si accosta al trono di Lui, arieggia di nuovo la Beatrice del *Purgatorio:* « sotto un sottilissimo velo cerchiato dalle verzicante fronde della uliva », ed anche altrove non mancano tratti derivati dalla *Commedia.* In questa prosa ed anche nelle preghiere in terzine sparsevi per entro, si sente ancora l'ingenuo ardore religioso del trecentista, ardore che si fa manifesto anche nello stile, molto più semplice e chiaro che non sia quello del romanzo e del poema.

Il più importante tentativo di rinnovare la creazione dantesca fu fatto da Federigo Frezzi da Foligno nell'Umbria. Questi appartenne all'ordine domenicano, insegnò teologia a Firenze (1376), a Pisa (dal 1378) e a Bologna (1387-90) e divenne nel 1402 pro-

---

(1) L'autore, col Boccaccio ed altri antichi commentatori, certo interpretò per la preghiera la *Donna gentile* di Dante, dalla quale per mezzo di Lucia è mandata Beatrice.

vinciale dell'ordine e vescovo di Foligno nel 1403. Nel 1414 fu al concilio di Costanza e morì nel 1416 o al principio dell'anno seguente. Il suo grande poema, il *Quadriregio*, dedicato ad Ugolino Trinci, signore di Foligno, fu in parte composto prima del 1394, essendovi nominato (II, 18) come ancora vivente il condottiere John Hawkwood (Giovanni Aguto), ma finito soltanto fra il 1400 e il 1403. *Quadriregio* significa il poema dei quattro regni, simbolo dei quattro gradi attraverso i quali l'uomo arriva dalla miseria alla felicità, dalla corruzione del vizio alla virtù. Nel primo libro l'autore si trova nel regno d'Amore, nei labirinti della passione, ove Cupido e Venere sempre di nuovo lo illudono con promesse di vane gioie. Lo fanno innamorare successivamente delle ninfe di Diana; ma la sua passione ha sempre un fine doloroso. Minerva rapisce sul suo cocchio nel suo regno la vezzosa Ilbina e la salva dallo strale d'amore; la dea cerca persuadere anche l'autore a seguire lassù lei e l'amata; ma Venere allora gli mostra una ninfa più bella e lo trae di nuovo sulla terra. Seguono altri disinganni. Questo racconto è monotono per la continua ripetizione della medesima situazione; l'apparato mitologico e le scene idilliche, le ninfe che traggono il dardo alla ghirlanda e dànno la caccia al cervo mostrano il gusto della poesia di quel tempo, nella quale operava l'esempio del Boccaccio. Per bocca di parecchie ninfe e di Cupido cominciano molto inopportunamente già in questo primo libro gli aridi ammaestramenti intorno a fenomeni naturali. Nel regno stesso di Venere l'autore, ingannato dalla bella Jonia, finalmente sconfessa del tutto il falso Cupido.

Nel II libro gli appare di nuovo Minevra, che diviene sua guida. Arrivano ad un bivio e poiché egli sceglie, anzi che la via aspra che mena all' insù, quella comoda che conduce al basso, scende sino al fondo dell' Inferno e coll' aiuto della dea ritorna novamente insù; nel narrare il qual viaggio descrive molto brevemente l'Inferno. Essi attraversano il limbo e poi una regione fantastica, dove per mezzo di esseri e di esempi allegorici e mitologici sono simboleggiate le condizioni degli uomini sulla terra, i loro vizi, le loro sorti; Tizio, ad es., il cui fegato è divorato dall' avvoltoio e si rinnova durante la notte, rappresenta l'uomo che sempre muore e sempre rinasce; Sisifo che rotola sassi, gli sforzi vani ed inutili degli uomini; Efialte, i grandi della terra che arrivati al colmo della potenza, precipitano al fondo. Là egli

vede la fortuna che volge le sue ruote, così che deve cadere chi si inalzò, e trova un'infocata città, Dite (cap. 15), esattamente corrispondente a quella posta giù nell'Inferno, che Dante ha descritto, perché la terra co' suoi peccati e le sue miserie è solo una copia dell'Inferno stesso. Vede come Circe cambi gli uomini in demonî, in lupi, in buoi, cioè come il vizio li privi dell'umana dignità, mentre in apparenza rimangono gli stessi. Viene infine nel tempio di Plutone, dove Nummo è adorato come dio. Tutte queste regioni situate sopra l'abisso infernale formano il regno di Satana. Nell'ultimo capitolo l'autore passa per una porta e vede trionfante il principe del male; il suo aspetto è bello e benigno; la sua corte piena di splendore e di festa; ma guardando attraverso lo scudo cristallino di Minerva, il poeta vede tutto cambiato, nella sua forma vera, spaventosa. Il mondo del male è affascinante esteriormente, ma al di dentro è pieno di orrore.

Nel III libro, dopo aver colla sua umiltà vinto Satana, egli giunge nel regno dei vizi e salendo per un sentiero, attraversa le sette regioni dei peccati mortali, che appaiono personificati in figure femminili. Il quarto libro finalmente descrive il regno delle virtù. Nel Paradiso terrestre Minerva lo lascia affidandolo alla guida dei custodi di esso, Henoch ed Elia, mentre ella ritorna alla sua sede celeste, imitazione questa poco felice del commiato di Virgilio nel *Purgatorio*. I due profeti lo accompagnano fino al regno della Temperanza, dove l'Umiltà diviene sua scorta. Volontariamente umiliandosi ottiene l'ingresso in ciascuno dei regni e visita uno dopo l'altro quelli della Fortezza, della Prudenza e della Giustizia. Queste sono personificate in figura di regine splendenti circondate dalle loro dame di corte, vale a dire dalle personificazioni delle loro suddivisioni, e le virtù cardinali parlano spiegando sé stesse, dichiarando il significato delle loro specie (le dame), moralizzando sulla corruzione del mondo. In quei regni delle virtù cardinali hanno stanza i pagani virtuosi, che quivi sono elevati ad uno stato di mezza beatitudine; vi appaiono del pari i beati cristiani, ma solo di passaggio, come nelle sfere di Dante, perché loro vera sede è il Paradiso celeste. San Paolo riceve l'autore nel regno della Fede, il tempio della quale è fabbricato coi corpi dei martiri. Nel regno della Speranza si trova, come parte di esso, il Purgatorio e l'autore deve attraversarne il fuoco, guidato dalla Speranza stessa e dalla Carità. Nelle fiamme parla con parecchie

anime; quella di Pier Farnese, il valoroso capitano generale dei Fiorentini nella guerra contro Pisa celebrato anche dal Pucci, che morì di peste nel 1363, compie appunto allora la sua espiazione, come lo Stazio dantesco. Dopo questa purificazione la Carità conduce l'autore su nel cielo e, facendogli attraversare le sfere del Paradiso, sino al cospetto di Dio; dopo di che egli si trova trasportato nuovamente sulla terra. Di ciò che ha veduto nel Paradiso parla solo molto brevemente con espressioni generali, come Paolo, perché quaggiù non si può dire l'inesprimibile.

I regni oltremondani del Frezzi non hanno nulla a che fare con quelli della coscienza popolare, ma sono invece una costruzione architettata puramente a scopo morale. Il vero e proprio Inferno, la rappresentazione simbolica della terra e i regni dei vizi formano nel loro complesso di nuovo un Inferno più vasto, l'immagine dello stato di corruzione, e quivi il poeta incontra dappertutto anime dannate. Similmente il regno d'Amore, che forma il preludio, non è altro che la terra stessa, quale appare finché la si osservi attraverso il velo dell'ingannevole sensualità, mentre la seconda forma della rappresentazione dimostra che la ragione è penetrata nell'essenza del mondo terreno. I regni delle virtù sono qualche cosa di intermedio fra il Purgatorio e il Paradiso, e il Purgatorio stesso solo una piccola parte di essi. Le allegorie del Frezzi hanno talora un senso profondo, specialmente nella parte che simboleggia le condizioni dell'umanità. Ma dell'architettura mirabilmente chiara di Dante, di quella sua evidente pittura dei luoghi, che ci trasporta in mezzo al mondo fantastico, non si trova traccia nel Frezzi, le cui astratte concezioni non erano neppur suscettive di una tale plastica rappresentazione. Egli prese spesso da Dante situazioni, immagini, espressioni, versi interi; ma inaccessibile gli rimase la poesia del suo maestro. Anche le personalità del suo tempo e dei tempi recenti che incontra qua e là nel suo viaggio, rimangono puri tipi e simboli, né sullo sfondo della poesia dottrinale si svolgono scene commoventi.

Altri tentativi di poesia allegorica si collegano più strettamente a quelli del Boccaccio e del Petrarca. Quest'ultimo fu celebrato subito dopo la sua morte (1374) da Zenone Zenoni di Pistoia in una assai goffa ed insulsa visione in tredici capitoli, intitolata, non si sa bene perché, *La pietosa fonte.* Ivi l'autore vede il mondo e poi Firenze apparire nel consiglio degli dei dinanzi al trono di

Giove; li ode lamentare la perdita del poeta e vantarne i meriti; vede le scienze presentare le sue opere e, condotto da Apollo e Minerva, il Petrarca stesso raggiante di splendore sovrumano, seguìto da un'infinita schiera di filosofi e poeti antichi. Apollo gli impone una triplice corona e Giove lo trasporta nel più alto cielo.

Jacopo da Montepulciano della famiglia del Pecora dominatrice di quella città, esigliato co' suoi nel 1385, fu nell'aprile del 1390 gettato nelle carceri fiorentine delle Stinche, come strumento dei Visconti per aver fatto dei tentativi di corruzione, e là rimase vivendo in grande miseria e di elemosine fino al 1407. In quella triste condizione scrisse (prima del 1395) una *Fimerodia*, titolo che, secondo la sua intenzione, vuol dire *famoso canto d'amore*. Il poema si riferisce all'amore di Luigi Davanzati per Alessandra de' Bardi, quantunque l'autore parli sempre in prima persona. L'amante racconta come un amico volesse volgerlo dall'amore sensuale allo spirituale, come Venere in un sogno lo attirasse nuovamente con promesse dal regno di Diana nel suo, come Cupido tentasse un vano assalto contro la bella, come Giove stesso nella contesa tra Venere e Diana dichiarasse Alessandra spettare a quest'ultima e come infine anche il suo stesso cuore non sentisse ormai se non la fiamma del puro amore spirituale. Scarse erano le qualità poetiche dell'autore; egli lotta colle difficoltà della terza rima e colla indeterminatezza de' suoi concetti. Manifesta è l'efficacia dell'*Amorosa Visione* e dei *Trionfi;* ogniqualvolta se ne presenti la possibilità, compaiono le lunghe enumerazioni tratte dalla storia antica e dalla mitologia e questo apparato erudito diventa quasi l'oggetto principale.

Nella lirica era generale l'imitazione del Petrarca. Quasi nessun poeta d'amore di quel tempo ne è libero. Fra i petrarchisti più antichi sono da menzionarsi il veneziano Marco Piacentini, del quale buon numero di poesie furono di fresco attribuite erroneamente al Petrarca stesso ed altre nel secolo XVI fatte passare per opera di Cino da Pistoia, ed il fiorentino Cino di messer Francesco Rinuccini (m. 1407). Al principio del secolo XV poetava il romano Giusto de' Conti, il quale morì a Rimini il 19 novembre 1449 consigliere di Sigismondo Malatesta e fu sepolto in una delle tombe di S. Francesco. Il suo Canzoniere, intitolato *La Bella Mano,* perché vi si parla molto spesso della bella mano

della sua amata, fu composto in Bologna nel 1409. Si ammirò in lui la fedeltà con cui si attenne al suo modello, il Petrarca, e la purezza della lingua; perché egli scrisse già in un tempo in cui la letteratura del Trecento stava per finire ed era cominciata una nuova età non favorevole in sulle prime al culto della lingua volgare.

XVII.

Gli umanisti del secolo XV.

Franco Sacchetti, confrontando la condizione della poesia al suo tempo collo splendore di cui questa si era allegrata nel più prossimo passato, ne sentiva la grande inferiorità:

> Ben s'affatica in van chi fa or versi
> Pensando chi per Beatrice disse
> E chi per Laura tanti versi scrisse.

Così diceva in uno de' suoi madrigali ed amaramente si lamentava della grande schiera dei rimatori che profanavano l'arte. Nel 1374 pianse in una lunga canzone la morte del Petrarca e quando nel 1375 morì il Boccaccio, trovò accenti di ancor più vivo dolore; egli proprio si disperava e credeva che la poesia stessa fosse ormai morta.

> Come deggio sperar che sorga Dante,
> Che già chi il sappia legger non si trova?

Chi svolgerà ancora il meraviglioso poema dell'*Africa*, chi potrà scrivere cose sì belle come il libro *degli Iddii e lor costumi* e le altre quattro opere latine di Messer Giovanni? Morta è la virtù ed egli teme che suoni la tromba del giudizio finale prima che rinasca. L'avarizia regna dovunque; ciascuno pensa solo a numeri e a danaro; le stanze da studio sono tramutate in forni.

Sono, come si vede, i luoghi comuni dei lodatori del passato, e di simili se ne possono udire in ogni secolo; ma v'era in fondo un sentimento giusto, il sentimento che i tempi si erano cambiati e che una grande età della letteratura era finita. Dopo quelle opere insigni era naturale che la facoltà creativa si mostrasse per qualche tempo esaurita e che a produrre una nuova fioritura letteraria occorresse una nuova preparazione. Nuovi elementi dove-

vano penetrare nella cóltura per fecondarla ed essi vennero appunto dallo studio dell'antichità. Quella paura del Sacchetti era infondata; le stanze da studio non divennero forni; l'erudizione classica, ben lungi dallo scomparire, era al contrario sul punto di acquistare sempre maggior vigore, tanto da contribuire perfino a determinare un breve ristagno nella letteratura nazionale.

L'esempio del Petrarca e del Boccaccio, i quali con sì grande amore si erano sprofondati nello studio degli antichi, suscitò un ardore che si diffuse largamente. Ben presto a quelli tennero dietro altri che partecipavano del loro entusiasmo e miravano al medesimo scopo, ad un risveglio del mondo classico. Coluccio Salutati, Luigi Marsili e Giovanni da Ravenna appartenevano ancora alla stessa generazione oppure erano solo di poco più giovani, e tutti e tre avevano avuto relazione personale col Petrarca. Coluccio Salutati (1331-1406), nativo di Stignano in Val di Nievole, ricevette la sua educazione a Bologna, dove godé la protezione dei Pepoli; divenne segretario apostolico (1368) e poi, nel 1375, cancelliere della signoria di Firenze, e fu tra gli uomini forniti di coltura umanistica il primo che abbia occupato questo ufficio ed abbia introdotto nelle scritture pubbliche, fino allora così goffe e barbariche, una maggiore chiarezza, una più pura latinità ed una più ricca pompa rettorica. Le sue lettere erano perciò molto ammirate e possedevano un'efficacia politica considerevole. La lunga esortazione che nel 1378 indirizzò a nome della Cristianità ai cardinali francesi scismatici, è piena di energiche ed ardenti parole e, diffusa tra il pubblico, deve aver prodotto una profonda impressione e contribuito essenzialmente a formare la pubblica opinione. Nella guerra contro papa Gregorio XI ed in quella posteriore contro Giangaleazzo Visconti di Milano la sua penna lavorò instancabilmente a guadagnare alleati al Comune, a confutare le accuse degli avversari ed a scoprire i loro intrighi, e se dobbiamo credere a papa Pio (*Europa*, cap. 55), Giangaleazzo avrebbe detto che mille cavalieri fiorentini non gli facevano tanto danno quanto gli scritti di Coluccio. Egli compose in latino fra altro otto egloghe ed un poema didattico *De fato et fortuna*, dove combatté le profezie astrologiche e tradusse le parole di Dante sulla Fortuna (*Inf.* VII), come anche il suo dialogo con Marco Lombardo sul libero arbitrio (*Purg.* XVI). Fu lui specialmente, che dopo la morte del Petrarca si adoperò per la conservazione e la pubbli-

cazione della sua *Africa;* se ne procurò una copia da Francesco da Brossano e la fornì di sue osservazioni. Da lui furono propriamente fatte conoscere per la prima volta le lettere di Cicerone *Ad familiares*, delle quali riuscì ad avere per mezzo di assidue richieste al cancelliere milanese Pasquino de' Cappelli e al poeta Antonio Loschi una copia tratta dal manoscritto che si trovava a Vercelli. Non ostante il peso delle sue occupazioni d'ufficio, trovava tempo per lavori severamente filologici, cercava altri buoni manoscritti antichi di opere già conosciute e notava varianti ed emendazioni, usando una diligenza tutta speciale per istabilire la retta ortografia del latino. Nella sua corrispondenza privata dava consigli, suggerimenti, incoraggiamenti, volentieri prendeva a proteggere i giovani che si dedicavano agli studi e Poggio lo chiamava perciò il comun padre degli eruditi. Dopo morto fu coronato dell'alloro poetico.

Luigi Marsili (morto il 21 agosto 1394) appartenne all'ordine agostiniano; il suo svariato sapere, che riuniva la teologia colle scienze mondane, gli procacciò in Firenze sua patria alta autorità; nel 1382 il Comune lo mandò ambasciatore al duca d'Anjou; nel 1390 la Signoria pregò il papa di crearlo vescovo della città. La sua abitazione nel convento di S. Spirito era il luogo di ritrovo di quanti amavano istruirsi. Là si trovava la biblioteca lasciata dal Boccaccio; là maestro Luigi faceva meravigliare gli amici e i discepoli colla forza e la pienezza della sua eloquenza e colla sua memoria, quando non solo citava Cicerone, Virgilio, Seneca ed altri antichi, ma abbastanza spesso ripeteva all'improvviso le loro frasi letteralmente.

Giovanni Malpaghini da Ravenna tenne in Firenze scuola di rettorica e nel 1397 conseguì la cattedra di questa disciplina nell'Università; non pochi degli eruditi divenuti più tardi famosi andavano a lui debitori delle loro cognizioni. Secondo una lettera di Coluccio, egli era vissuto quasi quindici anni presso il Petrarca, sicché fu certo uno di quelli che il poeta teneva in casa come copisti. Gli scritti originali di Giovanni furono poco conosciuti e rimasero inediti. Morì verosimilmente nel 1417.

Questi tre si collegano immediatamente col Petrarca e col Boccaccio, i due grandi che, secondo dice Coluccio nelle lettere dove piange la loro morte, non hanno pari nemmeno nell'antichità. Il Salutati compose versi oltre che in latino, anche in

volgare ed alcuni suoi sonetti si sono conservati; Giovanni da Ravenna spiegò in Firenze anche Dante per incarico avuto dal Comune (1412) ed il Marsili commentò in italiano le due canzoni del Petrarca *Italia mia* e *O aspettata in ciel*, del pari che i tre sonetti del medesimo contro la curia. Ma l'indirizzo classico erudito aveva già la preponderanza. Nel 1396, per iniziativa di Coluccio, di Palla Strozzi e di altri, Manuele Crisolora, che già prima era stato una volta a Venezia come ambasciatore dell'imperatore greco, fu invitato a venire a Firenze, dove insegnò fino al principio del 1400 come professore nell'Università. Più tardi ebbe di nuovo incarichi politici nell'Italia superiore, in Inghilterra, in Francia, in Ispagna; nel 1410 venne ancora a Firenze, nel 1411 e nel '12 era a Roma e nel 1413 fu mandato al concilio di Costanza, dove morì nel 1415. Quantunque la sua attività didattica sia stata breve, ne fu tuttavia considerevole il frutto. Con lui ebbe principio la trattazione sistematica e scientifica del greco; egli scrisse anche una grammatica della sua lingua, certo ancora assai manchevole ed elementare. Il grande desiderio dei contemporanei di imparare a conoscere la letteratura greca, desiderio che il Petrarca e il Boccaccio avevano potuto soddisfare soltanto incompiutamente, ebbe finalmente il mezzo di essere adempiuto. Le lezioni del Crisolora erano frequentate colla massima diligenza da uomini maturi e di grande autorità; egli fu il primo greco fornito di una coltura letteraria che in Italia salisse la cattedra, tutt'altro uomo da Leonzio Pilato. E l'opera sua fu anche assai importante per il risorgimento dell'eloquenza latina, il che era universalmente riconosciuto pure da quelli che non erano stati suoi discepoli, come dal Poggio.

L'autorità e l'esempio di tali uomini fecero di Leonardo Bruni un umanista. Nativo di Arezzo, era perciò chiamato Leonardo Aretino. Quando nel 1384 i fuorusciti ghibellini aiutati da truppe francesi guidate da Enguerrand de Coucy entrarono a forza in Arezzo e condussero a Pietramala il padre di Leonardo, Francesco Bruni, con altri cittadini della fazione avversaria, egli stesso fu rinchiuso in Castel Quarata, ma trattato con riguardi; nella stanza dove si trovava, era dipinto un ritratto del Petrarca, dalla cui vista quotidiana il giovinetto, allora quattordicenne o quindicenne, si sentì infiammato di uno straordinario amore per gli studi. L'arrivo del Crisolora lo distrasse dalla giurisprudenza, alla quale

s'era dedicato a Firenze, e fu per due anni discepolo del greco e nel tempo stesso in intimi rapporti col vecchio Coluccio. La sua carriera fu poi simile a quella di quest'ultimo. Andato a Roma (1405), fu da Innocenzo VII eletto segretario papale, ufficio che mantenne anche sotto i pontefici successivi. Nel 1410 divenne cancelliere a Firenze, ma tuttavia l'anno seguente tornò al suo posto presso la Curia e nel 1414 andò con Giovanni XXIII al concilio di Costanza; ben presto però abbandonò quella città, scorgendo il pericolo in cui lo mettevano le sue relazioni col papa deposto, e nel 1415 fermò stabile dimora a Firenze. Avendo cominciato a scrivere la storia della repubblica e finito il primo libro, ottenne il diritto della cittadinanza fiorentina (1416), e dopo averne compiuti nove libri (1439), la cittadinanza onoraria con esenzione dalle imposte per sé e i suoi figliuoli. Già nel 1427 era stato di nuovo eletto cancelliere. Dalla sua conoscenza del greco egli trasse partito per una serie di versioni in latino; tradusse l'Etica Nicomachea e la Politica di Aristotile, buon numero dei dialoghi di Platone, parecchie Vite di Plutarco, sei orazioni di Demostene ed una di Eschine. Morì il 9 marzo 1444; nei funerali gli si pose sul petto la sua storia; Giannozzo Manetti ne disse le lodi in un'orazione e lo coronò di alloro, onore di cui prima Coluccio e dopo di lui molti altri umanisti furono insigniti.

Niccolò Niccoli, uno di quelli che si erano adoperati perché si chiamasse il Crisolora, era figlio di un mercante e avrebbe dovuto darsi alla stessa professione; ma dopo la morte del padre si rivolse tutto agli studi. Spese in libri la sua rilevante sostanza, così che avrebbe sofferto la povertà, se Cosimo de' Medici non lo avesse aiutato. Deve aver anche posseduto una raccolta di quadri, statue e monete che difficilmente poteva essere uguagliata. Non volle nessun officio per vivere tutto alla scienza e per la stessa ragione non prese neppur moglie. Per mezzo delle sue molteplici relazioni sapeva procurarsi tosto quanto di manoscritto si veniva nuovamente scoprendo, prima che cadesse sotto gli occhi di altri; teneva continuamente copisti in sua casa, trascriveva molto egli stesso e poneva anche mano al miglioramento dei testi. Da lui specialmente il Poggio fu spinto alle sue ricerche nelle biblioteche straniere. Egli però non iscrisse nulla di originale in latino, sia perché non potesse mai essere soddisfatto, come dicevano i suoi amici o sia perché non venisse a capo di nulla, come pretendevano i suoi nemici; compose

solo uno scritto italiano sull'ortografia, che il Guarino derise vivacemente in una lettera. Fisso sempre col pensiero all'antichità, tutto biasimava con asprezza nel presente, onde era un severo critico degli altri, apprezzato dal Poggio appunto per questa franchezza, ma anche molto odiato per la sua lingua pungente ed involto in fieri litigi. Molti chiedevano il suo giudizio su opere letterarie ed egli lo esprimeva liberamente, di che quelli rimanevano offesi. Ma per i giovani il Niccoli era una benedizione, poiché li eccitava allo studio, li consigliava nella scelta degli autori, prestava loro libri, si adoperava perché fossero scelti maestri valenti. Sua gloria è inoltre di aver per primo fondato una biblioteca pubblica, mentre sino allora le collezioni di libri servivano solo per privati o per corporazioni. Per i libri già appartenuti al Boccaccio il Niccoli fece fare a sue spese in S. Spirito armadi ed altri arredi che ne rendessero possibile l'uso ad un pubblico più largo. Quando poi morì, a settantatré anni il 4 febbraio 1437, lasciò la sua raccolta di circa ottocento volumi per la fondazione di un'altra pubblica biblioteca. Ma poiché i suoi debiti erano considerevoli, Cosimo de' Medici pagando i creditori, entrò in possesso di quei libri senza però distrarli dallo scopo cui li aveva destinati il defunto e ne fece collocare nel chiostro di S. Marco la massima parte, che più tardi divenne, dopo svariate vicende, il primo nucleo della biblioteca Laurenziana.

Come il Niccoli, così anche Palla Strozzi esercitò un'efficacia non tanto colla sua operosità letteraria, quanto coll'esempio personale. Appartenente a nobile famiglia fiorentina ed uomo di stato autorevole, quando fu istituita la cattedra per il Crisolora sostenne una gran parte delle spese e poi anche si adoperò affinché dalla Grecia fossero mandati i libri mancanti. Nel 1428 fu eletto, come il Niccoli, dei riformatori dell'Università, la quale andò debitrice specialmente a lui del suo passeggiero fiorire. Dopo il ritorno di Cosimo de' Medici, Palla Strozzi già in età di sessantadue anni dovette andare in esiglio (1435), e morì (1462) senza aver mai più riveduta Firenze. Ma il vecchio sopportò questo ed altri colpi di fortuna con filosofica rassegnazione, serbò immutato il suo affetto per la città natale e cercò conforto nelle occupazioni scientifiche. A Padova, dove abitava, prese in casa il greco Giovanni Argiropulo e più tardi Andronico Callisto, i quali gli impartivano un più largo insegnamento e gli spiegavano le opere di Aristotile.

Fra gli scolari del Crisolora fu pure Ambrogio Traversari, che nato nel 1386 a Portico in Romagna, venne giovane a Firenze ed ivi entrò (1400) nel chiostro camaldolese degli Angeli. Tradusse molto dal greco in latino, per lo più autori sacri, ma fra altro anche Diogene Laerzio. Come già presso il Marsili, così allora presso di lui si raccoglievano i più dotti uomini della città; anche Cosimo e Lorenzo de' Medici prendevano parte quasi ogni giorno alle conversazioni. Specialmente col Niccoli frate Ambrogio era legato in istretta amicizia. Strappato nel 1431 alla tranquillità della vita claustrale dalla sua elezione a Generale dell'ordine camaldolese, fu come tale molto occupato in affari pubblici e per incarico di papa Eugenio andò anche a Basilea per il concilio e poi in Germania. Morì nel 1439.

Il secolo XV è l'età gloriosa che promosse la risurrezione del sapere e dell'arte degli antichi e pose così la base a tutta la moderna coltura dell'Europa. Questo movimento, che in Firenze ebbe dapprima il suo centro e poi sempre il suo più saldo fondamento, si diffuse rapidamente in tutto il paese, divenne il pensiero principale di tutta la società e valse a compensare la perdita della libertà e il disordine delle condizioni politiche, anzi perfino a mascherar questo col suo sfolgorante splendore. I turbolenti Comuni del medio evo, che traevano a sé le forze del cittadino, ne fomentavano le passioni e gli imponevano grandi pesi e doveri, erano allora scomparsi, ma con essi era scomparsa anche la libertà. Dalle loro rovine sorgevano le signorie individuali fondate sulla forza e della forza bisognose per reggersi. Si costituivano quindi per lo più governi tirannici, interamente ispirati dall'interesse del principe e, quando questo entrava in giuoco, incuranti di ogni riguardo per l'umanità e la morale. Ma codesti dinasti trovavano storici oratori, poeti che li celebravano e li ponevano accanto ai grandi antichi e al disopra di essi. Ciò che ancora rimaneva delle antiche repubbliche, esisteva, se eccettui l'aristocratica Venezia, piuttosto di nome che di fatto. Così era a Firenze, dove la potenza di casa Medici preparava irrevocabilmente il principato. Dopo che si ebbe tentato di rovesciarla coll'esiglio di Cosimo (1433), questi nel '34 ritornò trionfante con maggiore autorità che la famiglia non avesse prima avuto mai, onde, come disse papa Pio (*Comment.* l. II, p. 50), nulla gli mancava ad essere principe *nisi nomen et pompa*. Gli ultimi aneliti dello spirito repubblicano apparvero ancora, dopo

che la lotta palese contro la tirannide ebbe fine, nelle numerose congiure, come in quella di Stefano Porcari a Roma sotto Niccolò V (1453), in quella di Giannandrea Lampugnani e de' suoi compagni, che uccisero Galeazzo Sforza di Milano (1476) e in quella dei Pazzi di Firenze contro Lorenzo e Giuliano de' Medici (1478). In esse spesso si manifestava un eroismo ispirato da idee classiche; ma la loro mala riuscita non faceva se non consolidare le tirannidi.

Anche le grandi questioni politiche che avevano agitato il medio evo, si erano raffreddate; la lotta fra il papa e l'imperatore era finita. I pontefici, la cui grande autorità universale era stata scossa dal lungo esiglio in Avignone, dalle aggressioni dei concilii, dall'aspirazione delle chiese nazionali all'indipendenza, tenevano bensì fermo alle loro pretensioni, ma però divenivano sempre più principi secolari, la cui potenza si fondava sul loro territorio e sui loro alleati. Gli imperatori tedeschi o non comparivano più affatto o se venivano, come Sigismondo e Federigo III, si facevano pacificamente incoronare, visitavano le antichità, donavano e vendevano titoli e ripassavano le Alpi senza acquistare negli affari del paese un'autorità, quale cominciò di nuovo ad esercitare soltanto Massimiliano I. Certo perdurava il pensiero di un'unità italiana, sia come ideale classico letterario nella mente degli eruditi e sia come scopo ambizioso di potenti sovrani. Giangaleazzo Visconti di Milano pare abbia aspirato alla corona di re d'Italia con la forza, l'astuzia e il tradimento; i suoi nemici, i Fiorentini, gli rimproveravano tali intenzioni; i suoi partigiani, come il poeta Antonio Loschi od il Saviozzo da Siena, lo eccitavano ad attuarle e già Firenze correva un grande pericolo, quando egli improvvisamente morì nel 1402, a quarantanove anni appena. Il re Ladislao di Napoli occupò più volte Roma, si inoltrò in Toscana, e Leonardo Aretino (*Rer. Gest.*, p. 258) giudica che Firenze e le altre città libere non avrebbero potuto sottrarsi alla sottomissione, specialmente perché già una gran parte dei cittadini inclinava a lui. Ma in quel momento anche Ladislao morì, giovane ed improvvisamente (1414). Lo scisma, che avrebbe porto occasione all'unificazione politica, cessò; il papato di bel nuovo rinvigorito e la reciproca gelosia delle potenze, Milano, Napoli, Venezia, la resero impossibile.

Codesta gelosia, il desiderio di assicurare i propri possessi e di accrescerli a spese dei vicini riempirono il paese di molte piccole

guerre. La politica più infida venne in uso fra gli Stati; si giuravano trattati di pace per romperli subito dopo e poi ciascuno degli avversari accusava l'altro di spergiuro, mentre nessuno ne rifuggiva, purché gli giovasse. Chi si sentiva debole volgeva già gli sguardi al di fuori, invocava aiuti francesi e tedeschi ed il nemico, che in eguali condizioni avrebbe fatto proprio lo stesso, parlava poi stizzito contro il chiamare i barbari in Italia, come il Petrarca nella sua canzone. La morale pubblica divenne pura rettorica. E quelle guerre si tiravano tanto in lungo e diventavano così disastrose, specialmente perché erano condotte dalle truppe mercenarie e dai loro capitani, cui stava a cuore il danaro e la gloria militare, non la causa che sostenevano, e che nell'interesse del loro mestiere volevano perpetuare la guerra. Essi danneggiavano l'amico non meno che il nemico e si risparmiavano a vicenda, combattendo battaglie incruente. Scarso conforto dava il fatto che questi soldati non erano già stranieri ma italiani e che il mestiere dell'armi era di nuovo rifiorito nel paese stesso; perché tuttavia quelli che lo esercitavano, non agivano come cittadini, non combattevano per una patria. L'Italia non era ancora dipendente dagli stranieri e neppure era più divisa che nei tempi passati, ma il paese non era più cosa del cittadino; nelle battaglie, nelle alleanze, nei trattati di pace erano in giuoco interessi dinastici. Alla passione politica che agitava i Comuni del medio evo, si sostituì l'indifferenza, l'individualismo. Non mancavano grandi uomini, v'erano valorosi soldati e generali, come Francesco Sforza e i Piccinini, ma non un esercito nazionale; si avevano i più abili uomini di Stato, i diplomatici più fini, ma nondimeno la condotta dei pubblici affari non era punto buona, perché mancava la comunanza degli intenti.

Dopo la metà del secolo i tempi corsero più tranquilli e le lotte non furono più così continue e generali. Prosperavano le grandi città, fra tutte Firenze. La politica di Lorenzo de' Medici ne' suoi ultimi anni costituì fra le maggiori potenze italiane un equilibrio che le teneva in freno. Ma anche questa condizione, alla quale più tardi si ripensò con melanconico desiderio, non poteva esser durevole; gli antichi motivi di discordia continuavano a sussistere e come nuovo fermento si aggiungeva la tendenza dei papi, da Callisto III in poi, a render potenti i loro congiunti, a fondar loro uno stato indipendente, che perdeva il suo appoggio al cambiare

del capo supremo della Chiesa. Infine l'intrecciarsi degli interessi e le reciproche minacce furono causa che si chiamassero in Italia principi forestieri, dei quali il paese, diviso e mal preparato, divenne preda facilmente.

L'oppressione delle tirannidi e le frequenti agitazioni parrebbe dovessero creare condizioni poco favorevoli allo sviluppo del lavoro intellettuale. Ma l'entusiasmo vinceva le difficoltà e la condizione degli eruditi, se anch'essi avevano a soffrire per la malvagità dei tempi, non era in generale cattiva. I principi li accoglievano volentieri nelle loro corti, quantunque alcuni solo coll'intenzione di brillare nelle pubbliche occasioni per mezzo dei loro discorsi e dei loro versi e di tramandare per tal via ai posteri la propria gloria. Altri signori però avevano anche un concetto più alto degli studi umanistici, specialmente re Alfonso d'Aragona, detto il Magnanimo, il quale dopo lunghe lotte ottenne nel 1442 il possesso incontestato di Napoli e regnò fin al 1458, Federigo da Montefeltro, duca d'Urbino (1444-82), il quale raccolse la più compiuta e svariata biblioteca di quel tempo, e Cosimo de' Medici.

Due fra i papi di allora uscirono dalla classe stessa degli umanisti e salirono a poco a poco dall'umile condizione di eruditi sino a quell'alta dignità. Niccolò V (1447-1455), Tommaso Parentucelli, nato nel 1397, era figlio di un medico di Sarzana e dovette guadagnarsi i mezzi per i suoi studi allogandosi in casa di Rinaldo degli Albizzi e di Palla Strozzi come precettore dei loro figliuoli. Già come vescovo di Bologna era un raccoglitore appassionato di libri, e durante il suo pontificato le grandi somme che il giubileo del 1450 portò al tesoro, lo fornirono abbondantemente dei mezzi necessari alle sue costruzioni, ad un considerevole aumento della biblioteca vaticana e a compensare generosamente le molte traduzioni dal greco di cui si fece promotore.

Pio II (1458-64), prima Enea Silvio Piccolomini, era nato nel 1405 di famiglia senese nobile ma decaduta, nel piccolo borgo di Corsignano che, pontefice, abbellì con grandi fabbriche, sollevò al grado di città e di sede vescovile e chiamò Pienza. Fu per due anni discepolo del Filelfo a Firenze; nel 1432 andò come segretario del cardinale Domenico da Capranica al concilio di Basilea e nello stesso ufficio servì poi in breve tempo successivamente tre altri prelati. Accompagnò il cardinale S. Croce ad Arras quando

si conchiuse la pace tra la Francia e la Borgogna, fu mandato con incarichi diplomatici in Iscozia (1435) e ritornò, dopo un viaggio per l'Inghilterra pieno di pericoli e d'avventure, a Basilea (1436). Quantunque ancora laico, prese parte al concilio, ebbe diritto di voto, fu spesso eletto ad offici e brillò per il suo talento oratorio. Anche il conclave per l'elezione dell'antipapa Felice V lo tenne occupato ed egli diventò segretario nella curia di lui. Ma poiché questa non era condizione vantaggiosa, cercò l'occasione di svincolarsi dal concilio. Nel 1442 fu dal nuovo re tedesco Federigo III coronato dell'alloro poetico in Francoforte, dove si era recato per la dieta cogli inviati del concilio, e poco dopo entrò nella cancelleria reale quale segretario. Divenuto intimo amico del cancelliere Gaspare Schlick, trattò affari sempre più importanti. Da zelante partigiano delle libertà e delle riforme ecclesiastiche divenne non meno zelante propugnatore dell'assolutismo papale, finché da ultimo, giunto egli stesso alla tiara, condannò solennemente colla bolla *Execrabilis* le appellazioni ad un concilio generale. Sul principio del 1445, essendo a Roma ambasciatore di re Federico, dichiarò a papa Eugenio di aver errato, di riconoscere ora la verità e di pentirsi ed ottenne facilmente il perdono. Da allora in poi fu l'agente del papa presso la corte tedesca ed i suoi abili maneggi contribuirono non poco a raggiungere dapprima la sottomissione di Federico e poi quella della Germania alla Santa Sede. In premio di questi servigi fu eletto vescovo di Trieste (1447) e poi di Siena (1450). Ma la sua ambizione aspirava a maggiori altezze. Egli aveva però da lottare con l'antipatia che destava l'apostata. Finalmente sotto Callisto III ottenne il cardinalato (1456) e dal successivo conclave uscì eletto.

Enea Silvio fu scrittore fecondo. Negli anni giovanili, quando ancora menava vita leggiera, compose versi di frivolo argomento, epigrammi, la commedia *Chrisis* secondo il libero gusto dei Romani (1444), difese molto francamente nelle sue lettere i diritti della natura ed i falli della sua propria sensualità e scrisse la lasciva storia degli amori di Eurialo e Lucrezia (anche nel 1444), della quale si pentì amaramente da pontefice e cercò fare ammenda mediante una poesia che mette in guardia contro Amore, scrivendo: *Aeneam rejicite, Pium suscipite.* Le sue opere più importanti sono storiche e geografiche: i Commentari sul concilio di Basilea, la storia di Federico III, quella della Boemia e le

due più voluminose, per le quali trovò il tempo ancora durante il pontificato sotto il peso degli affari, la Cosmografia e i Commentari sulla storia del suo tempo. Aggiungi una serie di piccoli scritti storici e in gran numero discorsi e lettere. Quali favori non potevano ripromettersi gli eruditi da un tal uomo salito al soglio papale! Si trovarono invece delusi. Egli rivolse allora i suoi pensieri e i mezzi di cui disponeva, ai preparativi di una grande guerra contro i Turchi e alle lotte per la corona napoletana dopo la morte di re Alfonso. Anche la sua attività letteraria individuale lo avrà reso più indifferente verso l'opera altrui; perciò il Filelfo, il quale la pretendeva a suo vecchio maestro ed invano aspettò una ricompensa smisurata, diceva che il Piccolomini per invidia e gelosia teneva lungi da sé poeti ed eruditi, perché voleva essere considerato non solo come il *summus pontifex*, ma anche come il *summus orator atque poeta*.

Il Poggio (per es., *De Infoelic. Principum*) ed il Filelfo (per es., *Sat.* IV, 4) si lamentano assai dei tempi avversi alle Muse, delle guerre, dell'universale avarizia che non pregia virtù né talento, della mancanza di mecenati ricchi e potenti che proteggano la scienza e la poesia; il Campano (*Carm.* VIII, 45) rappresenta i poeti come il più misero dei ceti sociali, come i soli che non ricevano compenso dell'opera loro, sospira nel vedere la Rupe eliconia rovinare e la Fonte castalia divenuta una palude. Ma tali lamenti si odono in ogni tempo sulla bocca degli eterni malcontenti, che in altri luoghi si contradicono da sé stessi. In realtà la protezione non mancava e dall'antichità in poi non erano mai più toccati agli scrittori tali onori e ricompense.

Il Petrarca era riuscito a fare alcune importanti scoperte di scritti d'autori antichi, specialmente di Cicerone; Coluccio aveva fatto conoscere le lettere di quest'ultimo *Ad familiares*. Nei primi decenni del secolo XV una serie di scoperte arricchì il patrimonio della letteratura romana quasi fino al punto a cui è rimasto poi sempre. Più fortunato di qualunque altro fu in ciò Poggio Bracciolini, nato nel 1380 a Terranova, castello del territorio fiorentino, e dal 1404 segretario pontificio. Come Leonardo Aretino, si recò nel 1414 con Giovanni XXIII a Costanza per il concilio e vi rimase anche dopo la deposizione del papa. Per eccitamento del Niccoli andò in traccia di manoscritti nei vicini conventi ed in una escursione a S. Gallo trovò in una torre, coperti di pol-

vere e di muffa, una parte degli *Argonautica* di Valerio Flacco, il commento di Asconio Pediano a cinque orazioni di Cicerone e, più importante di tutto, un Quintiliano completo, mentre il Petrarca ne aveva posseduto solo un manoscritto mutilato. Quale allegrezza destò la notizia di questa scoperta fra gli amici di Firenze! « O portentoso acquisto! », esclama Leonardo Aretino (*Epist.* IV, 5). « O gaudio insperato! Io ti vedrò, o Marco Fabio, intero ed intatto! ». Tutti i popoli dell'Etruria, egli dice, dovrebbero accorrere per felicitarsi, quando il Poggio manderà fra noi il grande maestro dell'eloquenza « liberato dalla lunga e ferrea prigione dei barbari ». Questa immagine di Leonardo che lusingava il patriottismo italiano, diventò un luogo comune, che poi il Poggio stesso adoperò sovente ed altri ancora dopo di lui. E così egli continuò a liberare i grandi romani dagli ergastoli dei Germani e dei Galli, che non sospettavano di possederli, trovò le *Silvae* di Stazio, i *Punica* di Silio Italico, gli *Astronomica* di Manilio e in un viaggio in Francia dieci orazioni di Cicerone a Cluny ed a Langres. Fra altre importanti scoperte che allora ebbero luogo, sono anzi tutto da menzionare quella, fatta in Lodi dal vescovo della città Gherardo Landriani, del manoscritto di Cicerone contenente fra altro il *De Oratore*, l'*Orator* e il *Brutus* (1422) e quella delle dodici commedie di Plauto che fra le venti di lui erano rimaste sino allora sconosciute. Esse furono trovate in un manoscritto che nel 1429 il cardinale Orsini comperò in Roma ad eccitamento del Poggio da un Niccolò di Treviri.

Anche nel diffondere il materiale nuovamente venuto in luce e nel trarne profitto il Poggio si mostrò il più attivo di tutti. Andato dopo la chiusura del concilio in Inghilterra al servizio del potente cardinale di Beaufort, vescovo di Winchester, abbandonò bensì per qualche tempo le occupazioni fino allora predilette; colto da pensieri religiosi, si diede tutto a studi teologici e per quattro anni consecutivi non lesse un libro classico. Ma questi accessi di ascetismo erano una diversione dalla sua natura, ed egli aveva appena fatto ritorno a Roma e rioccupato il posto di segretario pontificio (1423), quando gli si ridestarono le vecchie inclinazioni. Ed eccolo tutto affaccendato nel farsi preparare una biblioteca di autori classici; tener copisti, ai quali insegna una bella scrittura, copiar egli stesso, se ve n'è bisogno, ed emendare i testi coll'aiuto di altri codici. Inoltre di continuo spia dove per avven-

tura si aprano prospettive di nuove scoperte; le quali però conducevano spesso a delusioni, come la ricerca del Livio completo e del *De republica* di Cicerone. Raccoglieva anche opere di scultura, si faceva comperare dal francescano Francesco da Pistoia, che viaggiava in Oriente, statue, busti, pietre incise e con preghiere si procurava simili tesori artistici da' suoi corrispondenti di Chio e di Rodi. Nel 1434 lasciò con papa Eugenio Roma e si recò a Firenze. Quantunque già in età di cinquantacinque anni, sposò (sulla fine del 1435) una fiorentina diciottenne, Vaggia della nobile famiglia de' Buondelmonti, colla quale visse, non ostante la grande differenza d'età, in felice connubio. Nel suo borgo natale, Terranuova, si fabbricò una casa bella e spaziosa, dove erano esposte la sua biblioteca e le sue antichità e dove condusse una vita ritirata per quasi tutto il tempo che corse fra il 1440 ed il 50, occupato nell'agricoltura e ne' suoi studi e circondato da' suoi numerosi figliuoli. Nel 1453 divenne cancelliere del Comune di Firenze e in questo ufficio scrisse la sua Storia fiorentina, ma morì il 30 ottobre 1459 prima della pubblicazione, della quale ebbe cura suo figlio Jacopo.

Come il culto dei monumenti letterari dell'antichità diventava sempre più vivo, così anche l'interessamento per gli avanzi delle sue poderose costruzioni. Quelle rovine dinanzi alle quali si era una volta passati senza curarsene, che la fantasia del medio evo aveva circonfuse di favole d'ogni maniera, ricominciavano finalmente a parlare la loro vera lingua. Con attenzione e con meraviglia si osservavano ora le mura, le statue, le tombe che molto più frequenti che oggi, si presentavano in quel tempo agli sguardi su quella classica terra. Leonardo Aretino in una lettera (III, 9) descrive pieno di ammirazione un'antica porta ed un ponte a Rimini; il veneziano Francesco Barbaro, narrando della sua ambasceria a Roma nel 1426, parla con entusiasmo della grande impressione dei monumenti e delle memorie storiche. Il Poggio faceva escursioni a Ferentino, a Frascati, a Grottaferrata e ad Albano per imparare a conoscere le antichità (*Epist.* III, 19 sg., 1428, e IV, 13, 1430). Egli studiava le rovine in Roma stessa, ne leggeva le iscrizioni appurandone così il vero significato, si liberava dalle false tradizioni che avevano ancora illuso il Petrarca. Mise pure insieme una piccola raccolta di iscrizioni per assicurarne la conservazione ed in sul principio del suo libro *De varietate fortunae* diede un'enu-

merazione delle rovine di Roma ancora esistenti. Una topografia dell'antica città coll'identificazione delle sue fabbriche pubbliche tentò Flavio Biondo nella sua *Roma instaurata*. Papa Pio II visitò le antiche reliquie a Tivoli (1460), ad Ostia, ad Albano e sul lago di Nemi (1463) e le descrisse accuratamente nelle sue *Memorie*. Ciriaco de' Pizzicolli da Ancona (1391-1449) percorse instancabilmente i vari luoghi monumentali d'Italia, viaggiò ripetute volte la Grecia e l'Asia minore e si spinse anche sino in Egitto; dovunque raccoglieva monete, gemme, bronzi, vasi, sculture e libri, copiava iscrizioni, disegnava monumenti e metteva in iscritto le sue osservazioni in giornali di viaggio che pur troppo andarono per la massima parte perduti. Quando gli si chiedeva che cosa facesse, Ciriaco rispondeva che era occupato a risuscitare i morti.

Lo studio del greco, che era stato propriamente iniziato dalla venuta del Crisolora, ebbe poi promotori i molti altri greci, che nel corso del secolo XV vennero in Italia. Giorgio Trapezunzio da Creta, che già nel 1420 era a Venezia, insegnò sotto papa Niccolò a Roma e morì novantenne nel 1484; Teodoro Gaza da Salonichi, autore di una grammatica greca molto usata, dopo avere per più anni esercitato la sua operosità a Ferrara, eletto pure da Niccolò V professore all'Università romana, morì nel 1475 nella sua abbazia di S. Giovanni a Piro in Calabria; Giovanni Argiropulo, dopo aver dimorato (intorno al 1441) a Padova presso Palla Strozzi, fu chiamato (1456) a Firenze da Cosimo de' Medici; Andronico Callisto da Costantinopoli soggiornò del pari presso Palla Strozzi (intorno al 1461), insegnò a Bologna, a Roma ed a Firenze, sempre lottando colla povertà e morì nella lontana Inghilterra; Costantino Lascaris da Costantinopoli (1431-1501) spiegò la sua attività a Milano (dal 1460) e poi sino alla sua morte a Messina (dal 1466); Demetrio Calcondila ateniese (1424-1511) insegnò dal 1448 a Roma, poscia a Padova, a Firenze, dove successe all'Argiropulo, ed in età molto avanzata (dal 1492) a Milano. L'oppressione del loro paese sottomesso dai Turchi rendeva i Greci più propensi ai rinnovati tentativi dell'unificazione della Chiesa. Al concilio prima convocato da Eugenio IV a Ferrara (1438) e poi trasportato in causa della peste a Firenze (al principio del 1439) venne l'imperatore stesso di Costantinopoli e con lui comparvero più di cinquecento Greci, fra i quali molti uomini cospicui ed anche esperti

delle classiche dottrine. Fra tutti si segnalava il vescovo di Nicea, Bessarione, nativo di Trebisonda (1403-1472). Egli propugnò col massimo zelo l'unione; poscia, quando i suoi compatrioti ne abbandonarono di nuovo l'idea, si stabilì in Italia, divenne cardinale (1439), vescovo di Sabina e di Tuscolo (1449), più tardi arcivescovo di Negroponte e patriarca di Costantinopoli (1463) ed ebbe a sostenere molte legazioni. Mira costante della sua vita fu il procacciare soccorsi contro i Turchi all'infelice sua patria. Il suo palazzo a Roma era un luogo di ritrovo degli umanisti; egli formava l'anello di congiunzione fra Greci e Latini, offriva rifugio a molti de' suoi connazionali e procurava loro avviamento. La sua ricca collezione di manoscritti greci e latini donò alla repubblica di Venezia ed essa divenne la base della biblioteca di S. Marco.

Alcuni degli umanisti italiani non si accontentavano di imparare il greco nella loro patria, ma passavano essi stessi in Grecia, specialmente coll'intenzione di procurarsi de' manoscritti. Giovanni Aurispa da Noto in Sicilia (1369-1459), reduce nel 1423 da Costantinopoli, portò seco da trecento codici. Guarino veronese (1370-1460) fu a Costantinopoli discepolo del Crisolora e rimase colà cinque anni; fu professore di greco a Firenze dal 1408 al 1414, insegnò poi a Venezia, nella sua patria Verona e finalmente dal 1429 a Ferrara, dove la sua scuola acquistò una grande celebrità e gli ascoltatori confluivano a lui da ogni parte, persino dall'Ungheria e dall'Inghilterra. Del suo maestro Crisolora serbò pietosa memoria, gli dedicò un vero culto e sotto il titolo di *Chrysolorina* raccolse tutto ciò che in versi ed in prosa era stato scritto in lode di lui.

Come il vero rappresentante dell'erudizione greca in Italia considerava sé stesso il vanitoso Francesco Filelfo, le cui opere non corrispondono in nessun modo all'alto concetto che egli aveva di sé e all'autorità che fra i contemporanei aveva saputo acquistarsi. Nato a Tolentino nella Marca di Ancona il 25 luglio 1398, studiò a Padova, dove pure insegnò appena diciottenne. Nel 1420 fu mandato a Costantinopoli qual segretario del Bailo veneziano; ivi studiò il greco sotto Giovanni Crisolora, nipote di Emanuele, e dopo la morte di lui sotto il Crisococca, avendo a condiscepolo il Bessarione. Per incarico del Bailo andò ambasciatore al sultano Murat II ed entrò poi al servizio dell'imperatore Giovanni Paleologo, che lo mandò a Buda legato all'imperatore Sigismondo.

Nel seguito di questo assistette in Cracovia alle nozze di Vladislao II di Polonia (1424) e vi tenne un'orazione. Di questi viaggi diplomatici e della cognizione di paesi e di popoli in essi acquistata menò più tardi non piccolo vanto, quando diede informazioni e consigli per l'ordinamento di una guerra contro i Turchi.

Ritornato in Grecia, sposò Teodora, figlia di Giovanni Crisolora, e nel 1427 dopo un'assenza di sette anni e mezzo approdò di nuovo a Venezia. Poco dopo si recò a Bologna, dove insegnò eloquenza e filosofia morale con un annuo stipendio di 450 ducati, e nell'aprile 1429 accettò l'invito di andare a Firenze. Quivi quantunque si avvedesse ben presto che nelle lotte di parte navigava fra Scilla e Cariddi, scrisse tuttavia pieno di gioia a Giovanni Aurispa (il 31 luglio 1429). La città gli piace straordinariamente; tutti lo onorano, tutti hanno il suo nome sulle labbra; non solo gli uomini più cospicui, ma anche le donne più nobili gli cedono il passo in istrada, così che egli ne sente quasi vergogna. Ha ogni giorno quattrocento ascoltatori, forse anche più, e tra essi uomini maturi e di nobile stirpe. Il loquace Niccolò Niccoli ed il taciturno e cupo Carlo Aretino, i quali venivano pure regolarmente alle sue lezioni, gli erano sospetti, ma non li temeva ancora; sennonché ben presto divennero per lui più pericolosi, avendo trovato un appoggio in Cosimo de' Medici. Il soggiorno a Firenze gli diveniva sempre più increscioso, quantunque egli continuasse a vantare la sua autorità e l'amore che tutti, tranne i cattivi, gli portavano. Una mattina nella primavera del 1433, mentre si recava alla lezione, fu aggredito da un sicario, certo Filippo da Casale; egli lo respinse, ma tuttavia ricevette una ferita alla faccia. Il Filelfo attribuì la colpa al circolo di Cosimo, sebbene questi gli facesse offrire una severa punizione del reo, e quando Cosimo temporaneamente soggiacque a' suoi nemici politici e fu imprigionato, il Filelfo cantò trionfo in una delle sue Satire (IV, 1) ed esortò i cittadini a condannarlo a morte, perché, se esigliato, sarebbe poi tornato più potente e più terribile. Né in questo si ingannò. Alla vittoria dei Medici egli abbandonò la città e da Siena scagliò nuovi insulti contro Cosimo, il Niccoli, il Poggio, mentre a Firenze era dichiarato ribelle con pubblico decreto. A Siena riapparve il sicario Filippo, ma essendo stato il Filelfo avvertito in tempo, quegli fu preso e punito col taglio della mano destra. Per vendicarsi l'uma-

nista ed altri fuorusciti mandarono a Firenze un sicario greco coll'incarico di uccidere Cosimo. Anch'esso fu preso e confessò i nomi dei suoi mandatari; a lui furono recise ambe le mani ed al Filelfo sarebbe stata mozzata la lingua qualora fosse caduto in potere del comune. Ciò non ostante nel 1437 e '38 Cosimo per mezzo di Ambrogio fece proposte di pace, che il Filelfo sdegnosamente respinse, in realtà per ciò che a Firenze si sarebbe pur sempre trovato in pericolo.

Anche a Siena, ove dimorò quattro anni, non si sentiva sicuro e la sua condizione nell'Università non corrispondeva a' suoi desiderî. Dapprima, nel gennaio 1439, andò per un semestre a Bologna e ricevette per quel breve tempo 450 ducati, stipendio che in Italia era allora del tutto inaudito. Ma ancora innanzi che spirasse il termine era già a Milano. Il duca Filippo Maria Visconti era una delle poche persone delle quali il Filelfo non sapesse dire altro che bene; lo portò a cielo da vivo e dopo morto lo propose a modello agli altri principi, vantandone specialmente la mitezza e la generosità. Infatti il duca gli concesse una pensione di cinquecento e poi di settecento ducati e gli donò una bella casa (*Sat.* VII, 2). Quivi egli aveva anche favorevole occasione di maturare i suoi disegni di vendetta contro i Medici; quando propugnò la guerra contro Firenze, trovò Filippo Maria disposto a dargli ascolto ed allorché il duca mandò nel 1440 Niccolò Piccinino contro la repubblica, scrisse al fuoruscito Rinaldo degli Albizzi, incoraggiandolo e dichiarandosi autore di quella spedizione, e scrisse anche al *senatus et populus Florentinus* e a Cosimo stesso lunghe lettere, nelle quali li esorta alla concordia, al richiamo del partito aristocratico bandito ed alla pace col virtuoso principe Filippo Maria.

Dopo la morte del duca (1447) e durante le agitazioni di Milano il Filelfo pensò seriamente alla pacificazione con Cosimo e e ritrattò tutti gli insulti onde lo aveva coperto, palinodia che fu tanto impudente quanto le passate aggressioni. Ma impadronitosi Francesco Sforza della città (1450), egli rimase a Milano. L'anno dopo cominciò il suo poema epico, la *Sforziade*, e concepì anche il disegno di una storia in prosa della vita e dei fatti di Francesco Sforza, opere ambedue nelle quali accanto a quel principe anche più altri, come Sigismondo Malatesta, Lodovico e Carlo Gonzaga, dovevano essere esaltati e così obbligati a pagare il loro tributo all'avida Musa dell'umanista.

Dopo la perdita della moglie Teodora (1441) era venuta al Filelfo l'idea di rinchiudersi in un chiostro; ne lo aveva distolto il duca Filippo Maria, accasandolo con una bella e ricca milanese, Orsina Osnaga. Quando anche costei morì, nel 1448, ritornarono al Filelfo quei pensieri di pietà; egli chiese a papa Niccolò il permesso di abbracciare lo stato ecclesiastico (*Sat.* IX, 8) e lo ottenne, sebbene di solito non lo si concedesse a chi fosse stato ammogliato due volte (*Sat.* X, 4). Ma allora si vide che cosa aveva voluto dicendo addio al mondo:

> At postquam sanctae statuis me, maxime praesul,
> Scribere militiae, scribas precor ordine certo;
> Nam quod grande potest obiisse gregarius ullum
> Miles opus? . . . . .

Naturalmente egli non aspira a ciò per avidità di guadagno, ma per servire la Chiesa colla sua erudizione! Quando vide che la prebenda, l'episcopato o ciò che si aspettava non veniva, non volle più sapere neppure dello stato ecclesiastico e prese moglie per la terza volta sposando la milanese Laura Maggiolini (verso il 1452).

Nondimeno il papa, pur non avendo soddisfatto quel suo desiderio, si mostrava favorevole a lui, come in generale agli umanisti. Anche re Alfonso desiderava vederlo ed un viaggio che il Filelfo fece nel 1453 a Roma e a Napoli fu per lui, se vogliamo credere alla sua propria relazione, un vero trionfo. Nel viaggio di andata egli non aveva intenzione di prolungare più oltre il suo soggiorno a Roma, ma quando già stava per salire a cavallo, apparve il sogretario pontificio Pietro da Noceto e lo condusse quasi a forza dal papa, che gli donò cinquecento ducati e non gli restituì il volume delle sue satire destinato al re, se non quando lo ebbe letto per intero. Poi che ebbe recitate le poesie ad Alfonso, questi a Capua lo fece cavaliere a spron d'oro, lo esaltò con parole di lode e lo coronò di alloro. Nel viaggio di ritorno divenne ancora segretario pontificio e ricevette onori e doni anche nelle corti dei piccoli principi che visitò per via.

Con quale compiacimento non parla il Filelfo di codeste onorificenze! Quanto spesso nelle sue lettere non mena vanto degli omaggi di principi e di città che se lo disputano o gareggiano nel concedergli favori! Perfino fra'Turchi il suo nome era conosciuto e stimato e quando nella presa di Costantinopoli anche la

suocera sua e le due figlie di lei caddero in ischiavitù, una poesia ed una lettera del Filelfo indussero il sultano Mahmud a liberare quelle donne senza prezzo di riscatto. Nessuno più di lui stesso bandiva alto la sua fama, giudicando di non aver pari. Poetava anche in greco, il che nessun latino aveva ancor fatto, e si era provato in ogni genere di stile, ottenendo in tutti, come egli credeva, la palma. Il Poggio, quando si vanta, si paragona soltanto ai moderni ed esclude sempre gli antichi come impareggiabili. Ma il Filelfo si esalta anche al di sopra di questi, crede di superare Virgilio e Cicerone, il primo perché egli è anche oratore, il secondo perché egli è anche poeta, e tutti perché egli maneggia ambedue le lingue classiche. Così si esprime in uno de' suoi epigrammi.

Sotto Francesco Sforza non era più contento della condizione che aveva a Milano: dovette a lungo aspettare prima che si determinasse la misura della sua provvigione; poi mancava il denaro ed irregolare era il pagamento. Furibondo il Filelfo insultò il tesoriere e minacciò di passare ai servigi dei Veneziani, nemici del duca, i quali gli avrebbero offerto 700 ducati. Ciò nell'estate del 1452. Da allora in poi ecco ad ogni momento nuovi lamenti sulla sua povertà, sulla mancanza dei vestiti e dei libri, che ha dovuto mettere in pegno, perfino dei mezzi per nutrirsi e riscaldarsi. Egli stesso confessa che potrebbe esser ricco, perché nessuno né al presente né in passato ha guadagnato tanto cogli studi quanto lui; ma ciò che riceveva, consumava rapidamente per sé e per gli altri, di che si faceva un merito. La famiglia assai numerosa (aveva in tutto ventiquattro figliuoli legittimi oltre ad alcuni naturali) e il grande sfoggio che faceva di servi e di cavalli, gli costavano molto, mentre spesso doveva aspettare a lungo od anche del tutto invano il pagamento delle sue pensioni. Pare anche che egli abbia esagerato le sue strettezze per poter meglio mendicare presso i grandi. Nel far ciò non aveva proprio nessun pudore; teneva obbligati i suoi protettori specialmente a far la dote alle sue figlie e determinava a ciascuno in particolare la somma colla quale doveva contribuire. Al cardinale Bessarione scrisse in una lettera greca del 13 giugno 1459 che voleva estinguere il suo debito verso lui e il Santo Padre Pio II, cioè scrivere versi, ricevendone in cambio denaro e che quanto più ricco essi lo avessero fatto, tanto più li avrebbe divertiti colle sue odi. Ed era anche pronto a pagare con

altri servigi i doni dei grandi; a Carlo Gonzaga fece il mezzano nella sua relazione amorosa con una piacentina maritata. Ma quando si vedeva deluso nelle speranze che avesse riposto nella generosità di qualcuno, allora cambiava le eccessive sue lodi in ingiurie eccessive. Mentre Pio II giaceva malato a morte in Ancona, il Filelfo lo assalì con freddo scherno ne' suoi epigrammi e dopo la morte di lui esultò, si rallegrò colla Chiesa romana, compose per lui un beffardo epitafio e vituperò in una serie di furibondi libelli la memoria del morto, la cui colpa principale era naturalmente l'ingratitudine verso il suo maestro, il Filelfo, al quale doveva tanto, anzi indirettamente perfino il papato, dacché a questo era salito grazie all'educazione umanistica ricevuta da lui. Tali cose scrisse al nuovo papa, a Paolo II stesso, e così suscitò grande scandalo alla corte romana. Il collegio dei cardinali se ne lamentò presso il duca, che fece per breve tempo imprigionare l'umanista e gli proibì di scrivere ancora in quel modo. Più tardi il Filelfo cercò, per vantaggi materiali, di riconciliarsi coi nipoti di Pio II e si lasciò perfino indurre ad una ritrattazione.

Egli mirava a procurarsi per la vecchiaia un impiego comodo e lucroso presso la curia; diceva di essere stanco della vita di corte e di bramare la quiete. Ogni conclave lo metteva in agitazione; scriveva ai cardinali che avevano qualche probabilità di riuscita, e a tutti loro profetava il papato per poter poi rammentare all'eletto le sue previsioni ed esporgli le sue domande. Con Paolo II non la spuntò; ma Sisto IV lo chiamò, dopo qualche esitanza, come professore all'Università romana e gli concesse di nuovo anche il segretariato pontificio. Come sempre, il Filelfo vede da principio tutto color di rosa; la città e la corte sono rappresentate come un paradiso; ma andato a Milano nel giugno 1475 per prendere la sua famiglia, sparla già nuovamente della curia biasimandone l'avarizia. Dopo essere stato un'altra volta a Roma per alcuni mesi sul principio del 1476, reduce a Milano (il 6 giugno 1476) trovò la sua terza moglie Laura morta da due giorni e sepolta. Con tutti i suoi settantott'anni egli conservava invece forza e salute incrollabili e tutto il suo vecchio temperamento sanguigno. Scrivendo da Milano al papa accusava il tesoriere di lui Meliadus Cigala genovese dei più gravi e sozzi delitti e gli raccomandava di farlo impiccare od abbruciare. Egli rimase a Milano, dove nell'estate del 1477 riceveva stipendio; ma anche

Firenze lo allettava di nuovo, onde seppe con lusinghe insinuarsi presso Lorenzo de' Medici, che provocò l'abrogazione del vecchio decreto di bando e gli fece conferire la cattedra di greco. Ma la fatica del viaggio in una stagione assai calda tirò addosso al vecchio ottantatreenne una dissenteria, che lo condusse a morte quattordici giorni dopo il suo arrivo a Firenze, il 31 luglio 1481. Così ebbe fine quella agitata esistenza, che ci mostra la vita umanistica specialmente nel suo aspetto cattivo, ma che appunto perciò caratterizza, come poche altre, il suo tempo.

L'operosità degli umanisti come scrittori era diretta in gran parte a procurare ai contemporanei la conoscenza del mondo classico. Si fecero perciò estesi commenti degli autori romani e specialmente numerose traduzioni dal greco. La conoscenza del greco, per quanto avidamente fosse ricercata, rimase tuttavia ancora per qualche tempo possesso di una ristretta cerchia di persone, sicché non vi erano molti che intendessero comodamente quella lingua leggendola; solo per mezzo delle versioni in latino si credeva di acquistare vera familiarità cogli scrittori ellenici. Con questa intenzione intrapresero i loro lavori di quel genere Leonardo Aretino ed Ambrogio Traversari e dopo di loro il Filelfo, il Guarino, il Valla, tanti altri ed anche il Poggio che solo a quarantanove anni imparò il greco (*Epist.* IV, 16). Papa Niccolò V aveva concepito il disegno di far tradurre in latino, ove fosse possibile, tutta la letteratura greca; distribuì perciò le singole opere a quelli che riteneva più abili, ricompensando generosamente le loro fatiche. Anzi tutto desiderava una traduzione metrica di Omero; Carlo Aretino si pose all' opera, ma morì, compiuto appena il primo libro dell'*Iliade*. Il Filelfo si vantava che il papa gli avesse offerto l'incarico a condizioni veramente principesche; ma Niccolò stesso morì avanti che il disegno fosse stato eseguito. Già prima il Valla a Napoli aveva tradotto in prosa sedici libri dell'*Iliade;* il suo discepolo Francesco Aretino vi aggiunse per incarico di Pio II il resto dell'*Iliade* e l' *Odissea.* Giannozzo Manetti si procurò non solo la conoscenza del greco, ma anche quella dell'ebraico e tradusse dall'originale, oltre le due *Etiche* di Aristotile e il Nuovo Testamento, anche i Salmi.

Codeste traduzioni dovevano distinguersi da quelle anteriori, allora molto disprezzate, non solo per la loro fedeltà, la quale del resto, considerata secondo le idee moderne, lascia spesso ancor

molto a desiderare, ma anche per l'eleganza della latinità; la loro lettura doveva essere un divertimento; non si doveva accorgersi di aver a che fare con versioni da un'altra lingua; « Io soglio, dice Leonardo Aretino (*Epist.* VII, 4) fiutare (*olfacere*) mille volte le singole parole prima di metterle in iscritto e non ne accetto definitivamente nessuna, quando non sia approvata ed a me raccomandata dai migliori autori ». Appunto questa preoccupazione della lindura della forma pregiudicava poi a sua volta abbastanza spesso l'esattezza. La classica purezza dello stile e il rinnovamento dell'eloquenza romana costituivano uno degli intenti principali degli umanisti. Gasparino da Barzizza in quel di Bergamo, il quale insegnò a Padova, a Venezia e poi a Milano, fu il primo che additasse lo stile ciceroniano come il solo degno di essere preso a modello e abilmente lo imitasse. La scoperta delle dieci orazioni fatta dal Poggio e quella del manoscritto di Lodi colle opere rettoriche valsero a diffondere sempre più lo studio dell'imitazione del grande scrittore romano. Il Petrarca e Coluccio, i quali non avevano ancora saputo rinnovare *i fiori dell'eloquenza ciceroniana,* erano adesso guardati d'alto in basso. Così lo stile dei latinisti della presente generazione apparirà a sua volta rozzo e trascurato a quelli della seguente.

L'eloquenza classica trovò di nuovo il suo posto nella vita pubblica e fece le sue prove in iscritti politici e in orazioni. Già fino dal secolo precedente era costume di affidare certi uffici a uomini forniti di coltura umanistica, specialmente l'ufficio di cancelliere della Signoria fiorentina e i segretariati pontificî. Segretario apostolico era stato il poeta Zanobi da Strada, come Francesco Bruni amico del Petrarca, ed al Petrarca stesso era stato più volte, ma invano offerto quel posto. Ora il segretariato divenne il consueto impiego degli eruditi che venivano alla corte romana. Nella cancelleria fiorentina furono successori di Coluccio e di Leonardo Aretino il poeta Carlo Marsuppini, detto dalla sua patria Aretino (1399-1453), il Poggio, Benedetto Accolti e più tardi Cristoforo Landini. Papa Pio dà ai Fiorentini la lode di non badare alla dottrina giuridica nella scelta dei loro cancellieri, come spesso si faceva altrove, ma bensì all'eloquenza ed agli studi classici (*Europa,* cap. 55), ed egli stesso introdusse la latinità elegante nella composizione delle bolle pontificie e dei brevi. Parecchi degli umanisti di quel tempo furono uomini di stato illustri, come a Ve-

nezia Francesco Barbaro e Leonardo Giustiniani e a Firenze specialmente Giannozzo Manetti (1396-1459). Questi amministrò con grande integrità importanti uffici della sua repubblica e fece parte di numerose missioni al Papa, al re di Napoli e ad altri. Per gli elaborati discorsi tenuti in quelle occasioni acquistò grande rinomanza; quando ebbe finita la sua lunga allocuzione al nuovo papa Niccolò V, « fu tocca, come narra Vespasiano da Bisticci, la mano » agli inviati fiorentini in segno di congratulazione, come se la loro città avesse acquistato Pisa. Ciò non ostante, codeste orazioni latine degli umanisti erano in generale composizioni rettoriche; nei consigli dei principi e nella vera trattazione degli affari politici si usava naturalmente l'italiano; le orazioni latine dovevano solo dare più alta solennità alle feste e alle cerimonie. Esse sono allocuzioni encomiastiche a personaggi principeschi, discorsi nuziali o funerarî, ond'è che la mancanza della vera materia oratoria si fa sentire nella monotonia e nella vacuità proprie di tali componimenti e nelle frasi altisonanti colle quali indarno si cerca di dar colore di novità e d'importanza ai luoghi comuni. Necessario ornamento del discorso ed elemento essenziale dell'eloquenza erano considerate le citazioni degli antichi, delle quali gli umanisti per documentare la propria erudizione abusavano, mettendo a profitto le raccolte fatte nella lettura dei classici.

Di gran lunga superiore agli altri oratori del suo tempo fu senza dubbio Pio II. A lui non mancarono, prima del suo pontificato e durante questo, importanti occasioni e svariati e notevoli argomenti per far prova dell'arte sua; ma anch'egli procurò di ottenere i suoi intenti politici mediante trattative e non colle orazioni, le quali valevano quasi soltanto a dare solennità al principio od alla chiusa di quelle. La grande esortazione alla guerra contro i Turchi che pronunciò ai 26 di settembre del 1459 a Mantova, ci appare fredda. Sennonchè dopo la fiacca partecipazione dei principi al congresso, non poteva certo neppure il papa aver fondata speranza di scuotere durevolmente gli animi, come egli stesso lascia intendere verso la fine. Quanto è diversa codesta orazione contro i Turchi, nella quale c'è ancora bisogno di provare la divinità di Cristo, da quelle che infiammavano i Crociati nel secolo XI! Gli adulatori, come il Filelfo o il Campano, ben potevano parlare dell'entusiasmo suscitato; il papa stesso, che con tanta cura registra sempre i suoi prosperi successi, non dice nei Commentari se non che per le tre

ore fu ascoltato molto attentamente e che per il confronto coll'orazione seguente del Bessarione apparve la superiorità dell'eloquenza degl' Italiani su quella dei Greci; come se questa fosse stata allora la questione! Anche quando gli stanno dinanzi gl'intenti più seri e più positivi, l'oratore latino pur sempre pensa più alla pompa e alla bella forma e cerca più l'ammirazione per la sua arte che la mozione degli affetti negli ascoltatori. Gl'inviati francesi a Mantova, dai quali si sperava aiuto contro gl' infedeli, presentano invece lamenti contro il papa ed espongono le pretensioni di Renato d' Anjou alla corona napoletana. E Pio respinge gli uni e le altre in una lunga risposta; ma le poche parole energiche colle quali parla di ciò nelle sue *Memorie* e onde spira vivace l'indignazione del papa contro l'indifferenza e l'egoismo dei principi, sono di gran lunga più efficaci che l'orazione stessa con la sua andatura strascicante, le sue citazioni di versi oraziani, le sue prolisse osservazioni storiche. Solo verso la fine essa si solleva ad una forza e ad un calore maggiori.

Argomento all'esercizio dell'eloquenza umanistica offriva anche la morale. Nelle cattedre universitarie solevano allora andar congiunte l'eloquenza e la filosofia morale, ed il Filelfo considera spesso *eloquium moresque* come cose connesse insieme. Nei trattati di morale lo stile diventa la cosa precipua ed acquista maggiore importanza che la materia studiata. Così Francesco Barbaro poté a diciassette anni (1415) venire in pensiero di dare ammaestramenti sul matrimonio nel suo *De re uxoria*, argomento certo poco adatto alla sua giovane età. Ma ciò importava poco: egli voleva scrivere in buon latino un opuscolo erudito che servisse di dono nuziale per Lorenzo de' Medici, fratello di Cosimo; gli antichi davano il contenuto, anche se l'esperienza personale mancava. Nei trattati di questo genere si preferiva la forma dialogica secondo il modello degli scritti filosofici di Cicerone e appunto di siffatti dialoghi è formata la parte principale dell'opera letteraria del Poggio. Come interlocutori egli vi introduce i suoi colleghi della curia o i suoi amici fiorentini, il Loschi, il Niccoli, Cosimo e Lorenzo de' Medici, Carlo Marsuppini ed altri insieme con sé stesso. Il *Dialogus contra avaritiam* fu da lui composto per primo nel 1428 e pubblicato l'anno dopo con dedica a Francesco Barbaro. Nel *Dialogus de nobilitate*, del 1440, è interessante l'enumerazione delle opinioni disparate sulla nobiltà e sul modo di vita ad essa

conveniente, che dominavano nelle varie regioni d'Italia e presso le altre nazioni. Il *Dialogus de infoelicitate principum*, pubblicato intorno al medesimo tempo, vuol dimostrare che difficilmente i principi possono essere felici e che ad essi è appena o assai di rado possibile di essere buoni. L'esteso dialogo *De varietate fortunae*, in quattro libri, fu composto a poco a poco in un lungo spazio di tempo e compiuto nel 1448. Per dimostrare la caducità della grandezza terrena, il Poggio vi narra esempi di rovesci di fortuna, che trae dalla storia specialmente d'Italia dal 1377 fino alla morte di papa Eugenio; il quarto libro assume maggiore importanza per la relazione del viaggio del veneziano Niccolò Conti nell'India, relazione che il Poggio aveva udito da lui stesso a Firenze alla corte papale. Intento affine hanno i due libri *De miseria humanae conditionis*, i cui dialoghi sono dall'autore posti nel 1453. Il pensiero che la vita è piena di affanni e di miseria, vi è illustrato specialmente con esempi di pubbliche calamità; il mezzo per salvarsi da codesta umana miseria è la virtù, la ragione, della quale però quasi nessuno sa usare; essa libera l'uomo dalla schiavitù della sorte; i colpi della fortuna valgono solo a temprarla alla lotta; di una ricompensa nell'altra vita non è parola; è la morale pagana, quella degli stoici e di Boezio.

Forse non si è mai moraleggiato più che nel tempo di cui ora parliamo. Le lettere del Filelfo sono piene delle dottrine più edificanti; alcune di quelle del Poggio sono vere prediche morali. Gli umanisti dichiaravano con gran paroloni di essere seguaci della scuola peripatetica o della stoica ed insieme della dottrina cristiana; ma questa professione di principî morali era astratta ed infeconda. Essi potevano per un momento inebriarsi delle lodi ben sonanti che tributavano alla virtù; in realtà tutt'altre massime informavano la loro vita. Poggio mette in guardia un suo amico, l'inglese Riccardo Pettworth, contro gli allettamenti della ricchezza e del vizio, affinché attendendo alla terra non perda il cielo (*Epist.* II, 12; 1440); ma egli stesso si compiace di mangiare e bere bene con allegri compagni, sorride ai visini graziosi e a Roma vive con Lucia Pannelli, che a Piacenza era scappata dal marito e dalla quale deve aver avuto quattordici figliuoli. Egli dice che si deve far poco conto della vita e del corpo e pensare più all'anima (II, 14); ma mentre ammira il coraggio dell'arcivescovo di Creta, fugge da Tivoli a Rieti per timore della

peste (II, 17). Loda coloro che si tengono lontani dai grandi e che disinteressati si accontentano delle proprie sostanze (*De infoel. princip.*), e dedicando la *Ciropedia* ad Alfonso di Napoli ne sollecita un dono. In una satira il Filelfo celebra la povertà (IX, 9), aggiungendo con insistenza che qualora l'amico Inigo d'Avalos e per mezzo di lui re Alfonso gli siano favorevoli, non gli può certo mancare il necessario; in altre parole loda la povertà e domanda quattrini. Così la letteratura si separa dalla vita e parole ed opere non si accordano più insieme.

Qualche volta la moralizzazione ha un intento satirico. Il Poggio esitò alquanto prima di pubblicare il dialogo contro l'avarizia, perché temeva non vi si potessero trovare delle allusioni alla corte romana e persino al papa; ciò che egli aveva detto sulla nobiltà dei diversi paesi, suscitò scandalo specialmente a Venezia, e nel *De infoelicitate principum* pose in bocca al Niccoli una violenta invettiva contro i principi piena di spirito repubblicano. Nel *De miseria humanae conditionis* assalì i monaci e molti papi passati, ma si tenne per lo più sulle generali. Del tutto diversamente fece nel *Dialogus adversus hypocrisiam*, il più vivace fra i dialoghi del Poggio (1447). Quivi sono citate ad esempio persone reali, alcune delle quali sono chiaramente designate, altre chiamate proprio col loro nome. È un libello ardito, perché quantunque si riferisca al tempo di Eugenio IV ed a persone già morte, pure tocca interessi presenti che si rannodavano a quelle persone, cospicue per il loro alto grado. Vi si trova il medesimo spirito, la medesima passione per la maldicenza che nelle *Facetiae* e vi sono anche raccontate alcune storie sconcie. Gli assalti sono specialmente diretti contro i monaci, contro i falsi predicatori popolari, contro quelli che ordiscono intrighi alla corte papale. Fra gl' ipocriti sono annoverati anche il beato Giovanni Dominici, papa Gregorio XII ed Ambrogio Traversari, la vita del quale fu, secondo il Poggio, lodevole finché nella tranquillità della cella egli attese al culto delle muse, mentre dopo si lasciò dominare dall'ambizione e diede la caccia al cappello rosso. Infine l'autore fa che Carlo Aretino, uno degl' interlocutori, esprima il rammarico, che tali severe censure non possano estendersi anche ai vivi, molti dei quali le meriterebbero. Si scorge qui il risentimento personale provocato dalle tristi esperienze che il Poggio aveva fatto. I monaci erano i nemici naturali degli umanisti; essi

combattevano spesso la nuova coltura pagana, come fra Giovanni Dominici che aveva scritto la sua *Lucula noctis* contro il poema di Coluccio *De fato et fortuna*; e alla corte romana, specialmente sotto Eugenio, il laico erudito si trovava talvolta di fronte a loro in una condizione difficile. Così, anche Leonardo Aretino nella sua *Oratio in hypocritas* rappresenta con grande acrimonia gl'ipocriti in veste di religiosi; il Filelfo dirige specialmente contro di loro una delle sue satire (II, 5), e il Valla nel suo dialogo *De professione religiosorum* combatte l'arroganza del monachismo e l'erronea idea che la condizione del cenobita sia più meritoria che la vita nel mondo.

Il Mussato e il Ferreto avevano dianzi scritta la storia del loro tempo secondo i modelli classici. Al Petrarca ogni cosa moderna sembrava sì piccola e insignificante da non meritare di essere raccontata, e i suoi lavori storici sono quasi esclusivamente compilazioni da autori antichi. Poco diversamente si era comportato anche il Boccaccio. Gli umanisti del secolo XV presero di nuovo più viva parte allo svolgersi degli avvenimenti contemporanei, e città e principi desiderarono allora di vedere esposti i loro fatti colla risorta eloquenza classica. Leonardo Aretino compose bensì una storia della Grecia dall'ultimo periodo della guerra del Peloponneso fino alla morte di Epaminonda, liberamente rimaneggiando la narrazione di Senofonte (*Commentarii Rerum Graecarum*), tre libri intorno alla prima guerra punica (*De bello punico*) sulle orme di Polibio e quattro intorno alla guerra dei Goti, libera elaborazione di Procopio (*De bello italico adversus Gothos*); ma scrisse anche la storia della repubblica di Firenze in dodici libri, il primo dei quali brevemente riassume gli avvenimenti dalla fondazione fino alla morte di Federigo II e gli altri giungono con una minuta esposizione fino al 1402, momento critico nella storia della città, che per la morte di Giangaleazzo Visconti fu allora liberata da una lunga guerra e da un grande pericolo. Il raggruppamento dei fatti e la ricerca della loro origine e della loro connessione rivelano in Leonardo la tendenza ad un'arte storica più elevata. Egli procura di rappresentare i combattimenti con perspicuità, secondo il loro svolgimento strategico; si confronti, per es., la sua descrizione della battaglia di Campaldino (l. IV) con quella che ne fa Giovanni Villani (VII, 131), cui Leonardo pure attingeva. A lui, come alla maggior parte degli storici della

Rinascenza, parevano poi, secondo l'esempio degli antichi, necessario ornamento della narrazione le lunghe orazioni, che si ponevano in bocca ai principi, agli ambasciatori, a quelli che prendevano parte ad adunanze consiliari, e nelle quali lo storico aveva occasione di fare sfoggio della propria abilità rettorica. Nel restante dell' opera Leonardo scrive chiaro e semplice. Talvolta il desiderio di dare allo stile colorito classico, lo fa cadere in anacronismi di espressione; fa giurare Farinata degli Uberti per gli dei immortali e designa istituzioni moderne con circumlocuzioni pesanti. Ma questo difetto si trova forse solo sul principio; a mano a mano che procedeva nella sua trattazione, egli stesso avrà notata la sconvenienza di tali modi di dire.

Le vecchie favole sulla fondazione di Firenze naturalmente non hanno più luogo nella storia di Leonardo, come già neppure nel *Paradiso degli Alberti*. Egli non vuol sapere di una completa distruzione della città per opera di Attila o di Totila e perciò crede che Carlo Magno la abbia piuttosto restaurata che proprio riedificata. Degno di nota è inoltre il contrasto del concetto che questi storici del XV secolo hanno della storia romana e delle sue relazioni colla moderna, col concetto che ne aveva avuto il medio evo. Leonardo considera il sorgere dell'impero non più come il predestinato compimento dell'edificio politico romano, ma invece come il principio della decadenza; secondo lui, non appena il *nome cesareo* gravò sullo stato, la libertà e dopo di essa la virtù cessarono di esistere. Onde nega ogni rispetto anche all'impero germanico, il quale per lui non ha più del romano altro che il nome ed è nel fatto una potenza straniera. Nel medio evo neppure i guelfi avevano negato i diritti dell'impero; ma l'umanista rammodernando le idee dei due partiti e foggiandole sulle proprie, definisce i guelfi quelli « che ritenevano cosa affatto indegna che barbari signoreggiassero sugli Italiani sotto il pretesto del titolo romano », e i ghibellini, quelli « che devoti al nome imperiale, dimentichi della libertà e della gloria degli antenati, preferivano obbedire agli stranieri piuttosto che essere dominati dai propri connazionali ». Così la pensava anche il Poggio: l'elezione dell'imperatore tedesco, dice al principio del VII libro della sua *Storia*, è un'invenzione di papa Gregorio V, che era egli stesso originario della Germania, « e per l'indolenza degl'Italiani codesta abitudine dura ancora ai nostri giorni ». Nell'occasione dell'incoronazione di Sigismondo de-

ride quest'usanza introdotta dai barbari, i quali ignari della storia antica tengono la dignità di *Imperator* per più alta che quella di *Rex*. Qual differenza tra questo modo di vedere e quello di Dante e anche del Petrarca!

Il Poggio discorre in una gran parte della sua storia le medesime cose che Leonardo. Racconta le guerre de' Fiorentini specialmente coi Visconti nel corso degli ultimi cent'anni, cioè dal 1350 fino ai trattati di pace conchiusi fra le potenze italiane a Lodi (1454) e a Napoli (1455); vuole espressamente narrare solo gli avvenimenti guerreschi e perciò si sbriga in poche parole, per esempio, di tutto il periodo fra il 1414 ed il 23 (fine del libro IV e principio del V), perché tempo di pace; fa appena una fuggevole osservazione sul concilio di Costanza, intorno al quale si sarebbe udito tanto volentieri appunto da lui alcunché di più preciso. Il Machiavelli nel proemio alla sua *Storia fiorentina* si dolse che Leonardo e il Poggio avessero trascurato così i fatti cittadini. Leonardo invero non li passò del tutto sotto silenzio, anzi nel IV libro egli stesso dichiarò che gli affari interni non sono punto meno importanti degli esterni e fece anche delle considerazioni sullo svolgimento della costituzione fiorentina. Ma nella sua Storia l'esposizione degli avvenimenti guerreschi è ben connessa, mentre quella delle lotte e dei mutamenti cittadini è sparsa qua e là, incompiuta e spesso confusa. Egli non riuscì a collegar bene insieme l'una cosa con l'altra e la sua attenzione fu maggiormente attratta dai fatti che attestavano la potenza politica della repubblica. Nelle Memorie del suo proprio tempo *(Rerum suo tempore in Italia gestarum Commentarius)*, le quali comprendono il periodo dal 1378 alla vittoria di Anghiari (1440), promette molto e mantiene poco. « Quali uomini si siano al mio tempo segnalati in Italia e quale sia stata la condizione e la maniera degli studi, mi sono proposto di mostrare brevemente in questo libretto. Poiché io credo di soddisfare al mio debito verso il mio tempo, tramandando ai posteri la memoria di queste cose, qualunque esse siano ». E si lamenta che prima di lui non si sia fatto altrettanto, così che si abbia miglior conoscenza dei tempi di Cicerone e di Demostene che di quelli passati da sessant'anni. Ma anche in lui si cerca invano un quadro della coltura del suo tempo; prescindendo da poche notizie sugli studi e su altre cose, troviamo da capo solo un breve racconto degli avvenimenti esteriori.

Re Alfonso, grande amatore della storia, compiuta la lunga guerra per la corona di Napoli, diede a vari eruditi l'incarico di innalzare un monumento storico del suo regno. Lorenzo Valla compose come introduzione la storia del padre di Alfonso, re Ferdinando d'Aragona, ma non andò oltre a questa introduzione. Il racconto del regno di Ferdinando, breve ma ricco di avvenimenti, delle lotte di lui contro i Mori e della contesa per la successione aragonese dopo la morte di re Martino, è una delle più importanti pagine della storiografia di quel tempo, dettata con abilità e con grande chiarezza ed evidenza. Talvolta vi palpita una vita veramente drammatica, come là dove è rappresentata la ribellione del conte di Urgel e la sua disfatta o dove si narra il dissidio del re colla signoria di Barcellona per i diritti doganali (l. III). I discorsi inseriti sono bellissimi, rapidi, calzanti, senza vuota pompa, sempre corrispondenti alla situazione.

Bartolomeo Fazio da Spezia, il quale venne nel 1445 alla corte napoletana, narrò le spedizioni militari di Alfonso, secondo il modello di Cesare; pubblicò nel 1451 i primi sette libri, che vanno fino al trionfo del re, e ve ne aggiunse poi altri tre. A gloria dell'Aragonese, Antonio Panormita raccolse in quattro libri detti e fatti memorabili di lui (1455) ed Enea Silvio continuò poi la raccolta (1456) narrando in un'appendice altri aneddoti e sentenze venuti a sua conoscenza. Il poeta Giannantonio Porcello de' Pandoni, napoletano, fu nel 1452 mandato da Alfonso al condottiero Jacopo Piccinino che guidava una parte delle forze militari dei Veneziani nella guerra contro Francesco Sforza. Invitato dal Piccinino, il Porcello rimase nel suo seguito, lo accompagnò nella campagna e narrò in nove libri a re Alfonso i fatti del 1452, scrivendo immediatamente le sue relazioni a mano a mano che procedevano gli avvenimenti. Egli ha intenti panegirici; nei condottieri moderni vede rivivere in carne ed ossa le figure degli antichi eroi romani; il Piccinino è per lui Scipione e non gli dà mai altro nome che questo, del quale il moderno condottiero si mostra degno eguagliando la virtù e la gloria del romano. Il suo nemico, lo Sforza, è chiamato a sua volta Annibale, il cui carattere gli è attribuito. Così la storia contemporanea appare qui sfigurata sotto il falso splendore dei grandi nomi classici. Ma è ben curioso questo corrispondente militare del re, che prende parte in persona alle battaglie per tramandare ai posteri le azioni dei duci, che si fa con-

cedere da Francesco Sforza un salvacondotto per poter osservare tutto esattamente sul campo di battaglia (l. VII). Alla stessa guisa il Porcello descrisse in un secondo commentario gli avvenimenti del 1453.

Alla corte milanese Pier Candido Decembrio di Pavia (1399-1477) scrisse la vita di Filippo Maria Visconti e quella di Francesco Sforza. La prima è una biografia foggiata sui modelli svetoniani, specialmente, come sembra, sulla vita di Tiberio; perciò il Decembrio dà il maggior peso alla rappresentazione compiuta della personalità, al ritratto, mentre narra fuggevolmente i fatti. Egli imita il classico anche nell'obbiettività almeno apparente; fonde abilmente insieme i tratti degni di lode e i riprovevoli, che realmente si mescolavano gli uni agli altri nella natura del duca; onde crea un'immagine del principe di allora vera e compiuta fino nelle più intime particolarità, senza esagerazioni né in senso buono, né in senso cattivo. Rispetto a Francesco Sforza l'autore segue il sistema opposto; racconta le sue imprese militari e non tocca della sua vita privata, perché, come egli dice, altrimenti la materia sarebbe stata troppo vasta e neppure lo stile di un Cicerone sarebbe bastato a trattarla. Il vero motivo era invece questo, che quando il Decembrio scriveva, Filippo Maria era morto, mentre Francesco Sforza era ancor vivo. La seconda biografia è perciò un elogio del principe regnante e l'autore vi gareggia nelle lodi col Filelfo, che deride senza nominarlo (cap. III).

Nelle raccolte di brevi biografie di illustri contemporanei venute allora in voga, occupano un posto importante le vite degli eruditi; questo accade specialmente nel *De viris illustribus* di Bartolomeo Fazio; meno nell'opuscolo di egual titolo di papa Pio. Più pregevole delle latine è in questo genere una modesta scrittura in volgare, le *Vite di uomini illustri* di Vespasiano da Bisticci (1421-98). Era costui un libraio che esercitava a Firenze la sua professione con molta intelligenza ed amore e che per via di essa si trovava in istretta relazione coi più segnalati uomini di scienza e coi loro nobili protettori. Così apprese per propria esperienza o per mezzo di testimonî oculari la maggior parte delle cose di cui parla, il che appare dal calore e dalla vivacità del suo ingenuo e disadorno racconto.

Un posto separato fra gli storici di allora si deve assegnare a Flavio Biondo. Egli non si dà pensiero dell'arte, della bella forma, ma bensì dell'erudizione, della raccolta diligente delle notizie sto-

riche ed archeologiche e perfino trascura lo stile. Nato a Forlì nel 1388 dalla famiglia dei Ravaldini, prese parte nel 1423 alla sollevazione contro gli Ordelaffi, onde fu esigliato e andò a Venezia, dove si guadagnò l'amicizia di Francesco Barbaro. Al principio del pontificato di Eugenio IV si stabilì a Roma, divenne segretario apostolico (1434) e salì in grande favore presso il papa; tuttavia per causa della numerosa famiglia visse per lo più in istrettezze economiche. Seguì Eugenio nella fuga da Roma, prestò l'opera sua al concilio di Firenze e stese l'atto di unione (1439). Sotto papa Niccolò fu lasciato in disparte; come pare, ei non sapeva di greco, e perciò non poteva essere adoperato per le predilette traduzioni. Da Pio II fu di nuovo apprezzato assai: morì il 4 giugno del 1463.

La sua opera principale è la storia d'Italia dalla caduta dell'impero romano fino al suo tempo, tenuto conto anche degli altri paesi. Egli aveva cominciato il suo lavoro come una storia della sua età, dapprima in quattro e poi in dodici libri, e solo dopo venne nel pensiero di dare al suo disegno una maggiore estensione. In questa forma più ampia cominciò l'opera nel 1442 e la compì, dopo varie interruzioni, verosimilmente nel 1452. Essa conta trentun libro, cioè tre decadi e un libro, secondo la sua partizione. Il pensiero del Biondo era per quel tempo originale. Intorno al periodo della grandezza di Roma siamo, egli dice, bene informati; ma colla caduta della potenza romana anche la scienza decadde e la storia ammutì. Il Biondo vuol dar notizia di quanto avvenne in quei tempi tenebrosi e svolge il suo tema con diligenza degna d'ammirazione. Abbiamo qui il principio della storiografia erudita che cita le sue fonti, pesa le loro asserzioni e con circospezione sceglie fra esse, ma naturalmente non può ancora in questi primi tentativi di critica evitare gli errori. La stessa passione per la ricerca si riscontra nei lavori archeologici del Biondo. Nei tre libri della *Roma instaurata* che furono finiti nel 1445 o 46 e dedicati ad Eugenio IV, egli dà una topografia dell'antica Roma, la prima che abbia una certa compiutezza e tratta in pari tempo anche dell'origine de' monumenti cristiani. L'*Italia illustrata*, presentata nel 1453 a papa Niccolò, è opera geografica, storica ed archeologica insieme. Il Biondo vi si studia di ristabilire la continuità, spezzata dalla età barbarica, fra l'Italia classica e la moderna, di accertare i nomi moderni corrispondenti alle antiche designazioni dei luoghi

e dei popoli, di appurare l'antichità dei moderni e di far rivivere nella memoria quelli scomparsi. Con tale intento passa brevemente in rassegna le regioni e le città italiane e quando se ne presenti l'occasione, dà notizie sull'origine e le vicende di quest'ultime, sugli uomini insigni dell'antichità e specialmente della rinascenza nativi di esse, ricordando poeti, eruditi, artisti, mecenati. Finalmente la *Roma triumphans*, in dieci libri, scritta nel 1459 e dedicata a Pio II, è un manuale di antichità romane, che tratta della religione e del sacerdozio, della costituzione politica e militare, dei costumi e delle abitudini della vita; l'ultimo libro descrive il trionfo degli imperatori. Nel proemio il Biondo parla della grande opera di unificazione e d'incivilimento dei popoli compiuta da Roma, opera che era la base del rispetto e dell'amore universali per la città, e nelle istituzioni di questa vuol presentare come lo specchio di ogni perfezione. Ma nella chiusa rileva la grande rassomiglianza che corre fra le condizioni dell'antica Roma e quelle della presente, della Roma papale. Il pontefice è il console; l'imperatore il *magister militum*; i cardinali sono i senatori; i re cristiani, i principi, i duchi, i conti e via dicendo, sono i legati, i questori, i *tribuni militum*, i centurioni, ecc. E come nell'antichità così adesso, Roma unisce le nazioni, perché alle deliberazioni del nuovo console e del senato è sottomesso chiunque voglia esser cristiano. Similmente alla fine della *Roma instaurata* il Biondo, addolorato per la perdita dell'antica maestà dell'urbe, si conforta allo spettacolo della nuova maestà, che rende Roma ancora signora della terra non già per mezzo della forza armata, ma per mezzo dello spirito e dell'amore. Ci possiamo però domandare quanta parte abbia in queste espressioni il vero convincimento dell'autore e quanta l'omaggio al suo alto patrono.

Mentre gli scritti storici del Biondo sono principalmente l'opera di un raccoglitore e ricercatore erudito, quelli di Enea Silvio Piccolomini derivano invece il loro speciale valore dall'essere molto spesso ispirati dalle impressioni immediate della vita. I *Commentari sul Concilio di Basilea*, opera storica e libello insieme, come osservò il Voigt (1), costituiscono il monumento del primo periodo della vita di Enea Silvio. Destinati a giustificare presso i principi e le nazioni il procedere del Concilio, sono pieni di appassionata

---

(1) *Enea Silvio*, I, 231.

partigianeria. Solo una piccola parte delle trattative vi è narrata, ma proprio quella che aveva la maggiore importanza, la deposizione di papa Eugenio e ciò che a questa si collega (1439). Il primo libro tratta della contesa intorno alle otto verità, la dichiarazione delle quali racchiudeva in sé la condanna del papa. Acuto osservatore ed abile espositore di quanto ha veduto, Enea rappresenta con somma vivacità la tempestosa seduta del Concilio, il turbolento intrecciarsi dei discorsi, il gridío e l'ondeggiare dell'assemblea e felicemente paragona il dibattito ad una battaglia dove gli eserciti nemici si schierano intorno ai loro capi. Quivi egli ha occasione di mostrare in luogo opportuno la sua maestria oratoria; le grandi logomachie dei padri del Concilio sono vere opere di arte. Il cardinale Luigi d'Arles non può certo aver parlato così contro l'arcivescovo di Palermo, con tanta classica purezza ed eleganza, colle formule ciceroniane, adducendo esempi pagani, citando versi latini; ma pure a base di tutto questo sta un'orazione reale, animata da quello spirito, condotta con quella argomentazione, pronunciata sotto l'impulso di una vera passione, un'orazione alla quale Enea non fece se non dare forma artistica. Il secondo libro, la deposizione del papa, andò perduto; il terzo narra l'elezione di Felice V e descrive con grande evidenza il conclave sino nelle sue particolarità, talvolta anche comiche.

La *Storia dell'imperatore Federigo III* riguarda del pari un periodo assai breve, la spedizione in Italia per l'incoronazione e per il matrimonio (1452) e le turbolenze in Austria (1451-52). L'introduzione tratta dell'origine degli Austriaci e, in via d'episodio, molto minutamente degl'imperatori della casa di Hohenstaufen. Nel racconto del viaggio per l'incoronazione l'autore riferisce cose in gran parte da lui stesso vedute e ravviva la descrizione delle feste, delle bizantine cerimonie e dei piccoli intrighi politici, efficacemente rappresentando persone, luoghi e condizioni di paesi. L'altro argomento, la sollevazione degli Austriaci, la quale cominciò prima del viaggio e finì dopo il ritorno di Federigo, che assediato in Neustadt, fu costretto a consegnare il suo pupillo re Ladislao Postumo, era poco onorevole per colui in servigio del quale Enea scriveva. Il carattere di quell'ombra d'imperatore balza fuori chiaramente dalla sola esposizione dei fatti; l'autore pronuncia soltanto un giudizio favorevole, ma abilmente lascia trasparire la sua vera opinione nei discorsi altrui che introduce nel racconto.

La *Cosmografia*, che Pio cominciò essendo papa nell'estate del 1460, è un'opera di grandioso disegno che doveva riuscire una descrizione geografica di tutto il mondo allora conosciuto con aggiunta di notizie storiche, sull'estensione delle quali pare che l'autore stesso non avesse ancora un'idea ben definita. Solo una parte fu posta in iscritto ed anche questa fa l'impressione di cosa incompiuta, in molti luoghi soltanto abbozzata. Dopo di aver trattato, secondo la sua partizione, solo della metà dell'Asia, Pio lascia intanto il resto da parte e passa all'Europa. Per la geografia e l'etnografia dell'Asia attinge alle relazioni degli antichi e di rado anche di qualche moderno ed esercita per quanto gli è possibile la critica. Nella parte riguardante l'Europa il racconto storico diviene più esteso, ma tuttavia per lo più si riferisce solo a fatti recenti. Avendo molto e largamente viaggiato, papa Pio ha un vivo interessamento per i costumi stranieri e si estende specialmente sulla Germania, che conosceva sì bene per lungo soggiorno. Parlando di essa, scarta i vecchi errori diffusi in Italia, dà notizie del modo di vita e degli usi, del valore militare dei popoli e dei principi, menziona la magnificenza delle città, i ricchi centri commerciali, le sedi della scienza e non può naturalmente dimenticare neppure quelle del culto, le cattedrali, le tombe di santi miracolosi.

L'opera de' suoi ultimi anni e il lavoro suo più caratteristico sono le *Memorie*, una specie di autobiografia, nella quale però, come Cesare, parla di sé sempre in terza persona, talché può anche lodarsi senza riguardi. Alcuni dei luoghi dove questo accade, saranno certo stati aggiunti da altra mano, ma tutti è difficile; tanto è vero che manifestamente Pio stesso non voleva che il libro fosse pubblicato sotto il suo nome. Quivi egli cercava gloria di principe non di scrittore e disegnava con compiacenza il proprio ritratto ponendolo sotto una luce favorevole, talvolta più favorevole che non comportasse la realtà. Il primo libro contiene la biografia dalla nascita fino all'elezione al papato; gli altri undici gli avvenimenti del pontificato sino alla fine del 1463. L'esposizione non procede secondo un disegno ordinato e presenta tracce di loquacità senile nelle continue digressioni storiche, geografiche, archeologiche. Il papa descrive le città che tocca nei suoi viaggi, i loro edifici, i loro costumi, le loro pubbliche istituzioni; quando s'incontra in un principe, discorre del suo dominio, dell'origine di questo, della sua famiglia e delle vicende di essa e talvolta,

se viene a parlare di uno Stato, ama riferire un intero compendio della sua storia. Ciò che maggiormente ci attrae è l'attenzione amorosa con cui lo scrittore osserva uomini e cose e che si rivela ad ogni momento. Papa Pio possiede in alto grado specialmente il senso della bellezza del paesaggio; spesso celebra con intonazione poetica le magnificenze naturali della sua patria, descrive in tono idillico luoghi campestri dove a lungo e volentieri dimorava disbrigando in mezzo al verde delle selve, sulle vette dei monti, presso fresche fontane gli affari del pontificato. Egli chiama sé stesso *silvarum amator et varia videndi cupidus* (principio del lib. IX), là dove cerca di darci una idea di tutte le attrattive del monte Amiata in quel di Siena. Dal monte Cavo presso Rocca di Papa gode il famoso spettacolo di Roma e del Lazio e ci delinea il vasto panorama che gli si stende ai piedi co' suoi ricordi storici (lib. XI, p. 309). Egli sente il pittoresco de' ruderi dell'antichità contrastanti nella loro rovina colla vita della natura che li ammanta della sua vegetazione: così rappresentò la villa di Adriano presso Tivoli (lib. V). Parimente si diletta dell'arte, come si vede, p. es., nell'entusiastica descrizione della cattedrale di Orvieto (l. IV, p. 111) od in quella, piena di compiacimento per la nobile opera compiuta, degli edifici costruiti per suo ordine a Pienza (l. IX in fine). Ogni spettacolo desta il suo interesse; dà notizie minute di feste e di pompe non solo ecclesiastiche ma anche profane, descrive spesso cose delle quali poco suole curarsi un uomo di Dio. Gli piace la vista delle truppe che sotto Federigo d'Urbino devono scendere in campo, degli scudi, degli elmi, delle lance scintillanti al sole, delle evoluzioni e degli esercizi militari che eseguiscono dinanzi a lui (l. V, p. 136); assiste ad una *regata* sul lago di Bolsena, segue attentamente tutti i particolari della gara e li descrive con forme desunte dai poeti classici (l. VIII, p. 213).

Ma il libro contiene anche alcune belle testimonianze della sapienza politica di Pio. Egli svela, ad esempio, assai chiaramente i danni delle milizie mercenarie (l. IV, p. 100) e quando dopo la vittoria dei Francesi su re Ferdinando di Napoli presso Sarno vede l'arroganza dei curiali francesi, si domanda (ib., p. 406): « Quid agent, si Italiae regnum obtinerent? Ego te, Italia, quantum potero, adiuvabo, ne ullos patiare dominos, quamvis nec Veneti nec Florentini opem afferant, quorum populi, dum te sibi subigere

conantur, nec inter se convenire student, externum tibi dominium parant ». Patriottiche e profetiche parole, che sarebbero piaciute ad un Machiavelli.

Fra gli altri storici del tempo merita almeno una fuggevole menzione anche Benedetto Accolti da Arezzo (1415-1466, dal 1459 cancelliere di Firenze) per il soggetto della sua opera *De bello a Christianis contra barbaros gesto*, la quale racconta in quattro libri la prima crociata. Lo rattristava, egli dice, il vedere abbandonati all'oblio in libri scritti in una forma scipita e disadorna i nomi di quegli eroi che combattendo per la fede avevano pareggiato in valore gli antichi, e voleva colla sua classica narrazione procurar loro la gloria alla quale avevano diritto ed insieme suscitare col loro esempio un nuovo ardore di lotta contro gl'infedeli.

Col progresso degli studi classici va pure crescendo l'originalità delle nuove opere. Più chiara diventa la concezione dell'antichità e più grande l'imparzialità dei giudizî. Lo stile della storiografia si libera dalla servile imitazione di Livio e non si ha più scrupolo a chiamare le cose moderne col loro nome. Papa Pio e Flavio Biondo esercitano la critica sulle fonti alle quali attingono; l'amore dell'antichità, per quanto grande possa essere, non è però più idolatria per ogni autore, come nel medio evo, e se anche Cicerone è sempre considerato come il principale anzi l'unico modello dell'eloquenza, questo giudizio rimane per lo più ancora teorico e non conduce, come nell'età successiva, ad una nuova angustia di forma; i più scrivono semplice, chiaro, con originalità, onde più tardi si ebbe a rimproverarli di poca correttezza. In una lettera del 1474 il Filelfo diceva: « Equidem neminem invenio, vel quam diligentissime inquirens, non modo in hominibus nostris, sed ne in Graecis quidem, qui mihi ulla aut disciplina aut arte satis ex omni parte faciat ». Ma la vera testa critica del tempo fu Lorenzo Valla; egli procede nell'esame degli antichi scrittori con un'audacia che a noi fa meraviglia e che allora doveva parere, e talora era anche in realtà, presunzione ed irriverenza.

Lorenzo, figlio di Luca della Valle, di famiglia piacentina, nacque a Roma (1407), dove ricevette la sua educazione. Ancor giovane compose un confronto tra Quintiliano e Cicerone risolvendosi in favore del primo, il che suscitò grande scandalo. A ventiquattr'anni deluso, in causa della sua giovine età, nella sua aspirazione ad un segretariato pontificio, lasciò Roma e andò a Piacenza, dove si

diede all'insegnamento. Pubblicò allora i dialoghi *De voluptate ac vero bono* (1431), nei quali fingendo delle discussioni che sarebbero avvenute a Roma tre anni prima fra Leonardo Aretino, il Panormita ed il Niccoli colla partecipazione sua e di parecchi segretari apostolici, combatte le idee dominanti sul principio morale. L'opera comincia colle lodi, tessute brevemente da Leonardo Aretino, della dottrina stoica, come di quella secondo la quale la virtù è per sé stessa il sommo bene; le confuta il Panormita in una dissertazione assai ampia, che occupa la massima parte del primo e tutto il secondo libro, e propugna l'opinione degli epicurei, essere il piacere il fine di ogni opera umana, morir l'anima col corpo e non dover l'uomo astenersi da nessun piacere, ma regolandosi con prudenza cercare solo quello che è veramente utile. Nel terzo libro il Niccoli si dichiara contrario ad entrambi; a suo avviso, essi hanno solo riferiti i pensamenti degli antichi filosofi, ma non parlato secondo la loro propria convinzione. Come potevano essi, cristiani, lasciar fuor di questione la fede? La virtù pagana senza le virtù teologali non vale nulla; che l'*honestas* di per sé stessa renda felici, è una pura illusione, come la più semplice esperienza dimostra. Tale teoria, egli continua, sorse solo quando, perdutasi la vera fede, non si sapeva con che si dovesse riannodare la morale. La dottrina di Boezio è falsa e la filosofia non conosce il sommo bene. Certo la vera felicità è nel piacere (*voluptas*), perché ogni azione tende ad una ricompensa e non si può concepire senza di questa; ma la differenza sta in ciò che i cattivi cercano la ricompensa quaggiù, i buoni rinunziano al piacere terreno per il celeste. Ed il Niccoli finisce con un'entusiastica descrizione di questa celeste *voluptas*, della beatitudine del Paradiso.

Dal 1431 il Valla insegnò all'Università di Pavia e poi a Milano. Il Panormita, fino allora suo intimo amico, gli divenne avversario accanito, secondo il Valla, per gelosia della fama che questi aveva acquistato collo scritto *De voluptate*. Il Valla per eliminarne il nome del Panormita lo ripubblicò (1433), pose la scena dei dialoghi a Pavia, introducendovi quasi esclusivamente persone pavesi o milanesi, senza fare nel resto modificazioni notevoli; la parte di Leonardo fu attribuita al giureconsulto Catone Sacchi, quella del Panormita al poeta Maffeo Vegio, quella del Niccoli al teologo Antonio da Rho, col quale pure il Valla ebbe più tardi a guastarsi. La lotta per la fede contro la filosofia morale pagana che credeva

di poter farne a meno, fu da lui continuata nel dialogo *De libero arbitrio,* opuscolo pieno di vero ardore religioso, in cui la forma dialogica è maneggiata egregiamente. Il Valla vi combatte il connubio della teologia colla filosofia, connubio promosso dalla scolastica e che conduce solo su false strade; la filosofia non reca nessun vantaggio alla teologia, anzi la danneggia. Come lo scritto *De voluptate* era una confutazione dei primi quattro libri del *De consolatione* di Boezio, così ora il Valla si rivolge contro il quinto, mostra che nel fatto l'onniscienza di Dio non esclude il libero arbitrio, ma che lo spirito umano non riesce a comprendere come questo si possa conciliare coll'onnipotenza divina; in tale questione non si deve voler sapere, ma bensì credere rimessamente. Boezio era un grande ammiratore della filosofia e perciò cadde in errore; i più alti problemi della metafisica sono inaccessibili all'umana conoscenza, sono cose di religione, e i filosofi che tutto pongono in discussione, sono simili ai giganti, che vollero dare la scalata al cielo e ne restarono fulminati. In ispecie questo fu il caso dello stesso Aristotile, la cui presunzione fu da Dio resa manifesta e condannata, quando egli nella sua pazza cupidigia di sapere si precipitò nell'Euripo.

Se coll'opuscolo *De libero arbitrio* il Valla si contrappose a' suoi stessi contemporanei umanisti e alla loro fede nell'onnipotenza del sapere, altrove invece si fe' loro duce menando colpi contro gli avanzi della scienza medievale. A Pavia scrisse in forma di lettera a Candido Decembrio una critica del trattato di Bartolo *De insigniis et armis*, nella quale dava dell'asino a questo idolo dei giureconsulti, inveiva contro i giuristi moderni in generale, giudicandoli privi di qualsiasi cognizione degna di un uomo libero, ed insultava anche Giustiniano che aveva cercato di soppiantare gli antichi giureconsulti romani veramente grandi. Nei loro assalti contro la scolastica gli umanisti seguivano l'esempio del Petrarca; ma il Valla procedette in quest'opera più risolutamente e più sistematicamente degli altri e diresse proprio alla radice i colpi della sua ascia. I suoi tre libri sulla dialettica mirano a rovinare l'artificioso edificio della consueta logica delle scuole. Egli riduce ad uno i sei *principia* aristotelici, a tre le dieci categorie e semplifica la teoria dei giudizî e specialmente quella de' sillogismi, facendo dovunque vedere le false sottigliezze degli scolastici. La sua acuta ricerca si fonda sulla sana ragione umana e sur una fine osservazione

dell'uso della lingua e delle leggi grammaticali; perciò egli riprova anche le barbare formazioni del gergo scolastico. Parimente critica nel modo più aspro i concetti metafisici e fisici di Aristotile, le sue idee di Dio, dell'anima, della materia e della forma, la sua dichiarazione della virtù e del sommo bene, ripetendo gli stessi pensieri che appaiono nel dialogo *De voluptate*. La virtù, egli dice, non è sapere, ma atto di volontà, è affetto; e fondamento di ogni virtù è amore, fine il godimento della cosa amata (*voluptas*), cioè di Dio. Talvolta in questa lotta contro Aristotile chiama in aiuto anche le dottrine della fede cristiana e mentre il medio evo considerava quel filosofo come la fonte della più alta sapienza, egli lo tratta senza nessun riguardo, anzi con disprezzo, lo accusa di stoltezza, di contorcimento del significato delle parole, di menzogna. Come suole accadere a chi tende a spazzar via antichi errori, il Valla, conscio della sua forza, si lascia trascinare al di là dello scopo. Vuole liberare il pensiero dalle pastoie che gl'impone l'intollerante scuola peripatetica; la sua missione è la lotta per la verità, lotta coraggiosa senza paura d'inimicizie, di pericoli, neppure d'infamia; perché quantunque egli ami la gloria personale, pur v'ha qualche cosa che le sta sopra, la causa sacra per la quale combatte.

E inimicizie non poche gli tirò addosso la sua provocante attività di scrittore, anzi pare che esse lo abbiano cacciato prima da Pavia e poi dall'Italia superiore. Egli si recò presso re Alfonso ancora durante la guerra ed entrò con lui in Napoli nel 1442. Le relazioni di Alfonso colla curia, che sino da antico pretendeva la sovranità feudale sopra il reame e preparava così grandi difficoltà alla dinastia, furono il movente dello scritto composto dal Valla nel 1440 a Gaeta intorno alla donazione di Costantino, scritto che dimostra essere il documento costantiniano una tarda falsificazione, l'atto di donazione impossibile e storicamente privo di autorità, tutta la tradizione della lebbra di Costantino e della sua guarigione per opera di papa Silvestro una favola assurda, e che termina con violente aggressioni contro i papi contemporanei. La critica della credenza medievale sull'origine del potere temporale del papa, critica che fu spesso considerata come la più ardita azione del Valla ed alla quale va legato più strettamente il suo nome, non era però tanto nuova per ciò che spetta al concetto che la informava. Niccolò da Cusa la aveva fatta non molto prima e

già Dante, pur non negando la donazione in sé stessa, ne aveva combattuta nella sua *Monarchia* la validità collo stesso argomento di cui il Valla si serviva.

Alla corte di Alfonso questi si occupò dell'autore preferito dal re, di Livio; introdusse molti miglioramenti nella lezione del testo ed osò persino controllarne senza riguardo la narrazione storica. Intraprese pure una critica del testo biblico e verso il 1442 chiuse la vasta sua opera grammaticale in sei libri, le *Eleganse della lingua latina*, intorno alla quale lavorava da parecchi anni. Questa costituiva un'altra grande innovazione. I progressi nell'uso del latino erano stati fino allora l'effetto di un' abilità praticamente acquistata colla lettura degli antichi; si scriveva la lingua, ma non della lingua, onde dominavano ancora certe oscillazioni ed incertezze. I manuali medievali erano ormai inservibili ed il Valla ne parla come di cose da gettarsi via. Occorrevano norme sicure per l'uso corretto del latino, e a prepararle il Valla si accinse come ad opera patriottica. I Romani, egli dice, conquistarono il mondo in due modi, colla spada e colla lingua e per mezzo di quest'ultima lo dominano ancora; ridonare dunque alla lingua la sua purezza dopo la lunga barbarie, è liberare Roma dai Galli e riedificarla, come già fece Camillo.

Le *Eleganse* però non sono una grammatica compiuta, ma bensì una raccolta di osservazioni su quei casi nei quali possono sorgere dei dubbi nell'uso della lingua e facilmente incorrere degli errori. Il Valla bandì molti barbarismi ancora comuni dopo il medio evo; per es., stabilì per primo il retto uso di *sibi* e di *suus*, contro il quale ancor peccavano tutti i suoi contemporanei. Egli fonda accuratamente i suoi precetti sull'uso degli scrittori, fra i quali dà i primi posti a Quintiliano e a Cicerone; ma non riconosce un'autorità incondizionata ed esercita la sua critica anche sugli antichi, scopre pure i lati deboli dei grammatici romani, critica senza riguardo perfino Cicerone e pone Quintiliano al di sopra di lui, come già nel suo scritto giovanile andato perduto.

A Napoli, oltre ai nemici letterari, se ne guadagnò degli altri più pericolosi fra i monaci. Nel dialogo già menzionato *De professione religiosorum* combatté con dialettica stringente il falso concetto del valore dei voti monastici. La regola dell'ordine, egli dice, è una difesa ed un rifugio per quelli che senza di essa non credono di essere abbastanza forti, come ogni legge è diretta contro

i falli dei cattivi e dei deboli; perciò il merito della virtù non è maggiore in convento, anzi proprio al contrario è minore che fuori. Quando poi contro al minorita Antonio da Bitonto egli asserì che a torto il simbolo degli Apostoli era considerato come opera di questi, il frate tonò contro di lui nelle sue prediche (1443). Il Valla lo sfidò ad una disputa, che fu proibita dal re; poi fu citato dinanzi al tribunale dell'Inquisizione, ma di nuovo il re fece sospendere il processo. A Roma intanto si approfittava del suo desiderio di ritornare in patria e gli si faceva pervenire l'invito a comparire in curia, insieme con un salvacondotto, manifestamente coll'intenzione di sottrarlo alla protezione di Alfonso. Egli si presentò (1445), ma si salvò fuggendo tosto nuovamente a Napoli e indirizzò a papa Eugenio un'apologia delle sue idee e dei suoi scritti, che era insieme una violenta accusa degl'inquisitori napoletani.

Niccolò V, che non conosceva gli scrupoli del suo predecessore, chiamò, per consiglio del Bessarione, il Valla alla sua corte, lo elesse segretario apostolico, più tardi professore di rettorica all'Università e gli affidò la traduzione di Tucidide e di Erodoto. Sotto papa Callisto pubblicò di nuovo le sue *Eleganze* in dodici libri, aggiungendovi vari minori scritti grammaticali. Morì il 1° agosto 1457. La sua operosità ebbe un'efficacia importante e durevole. L'arditezza del suo spirito lo solleva al di sopra del suo tempo e già prepara una nuova età nello svolgimento del pensiero; l'alta convinzione della santità del vero illumina di una luce più pura anche la sua superbia e la sua presunzione e ci fa passar sopra agli errori nei quali lo condusse il suo ardore battagliero.

La letteratura che questi primi umanisti rappresentano, ha un indirizzo essenzialmente erudito, per la qual cosa non ci possiamo aspettare che essa produca opere splendide nel campo dell'arte. Infatti la poesia latina anteriore al Pontano ed al Poliziano è fiacca e fredda. Nei versi che Antonio Loschi vicentino compose ne' suoi anni giovanili a Milano alla corte di Giangaleazzo Visconti, troviamo un patriottismo rettorico, che si conforma agl'interessi del principe e segue le alternative della sua politica. Antonio, cui Leonardo Aretino nella dedica della sua traduzione del *Fedro* platonico chiamò *unicum ac summum nostri temporis poetam*, scrisse anche una tragedia *Achilles,* composta di cinque brevi scene divise da cori moraleggianti, nello stile di Seneca.

Qualche tempo dopo passava per il migliore dei poeti contemporanei Antonio Beccadelli, detto il Panormita. Discendente da un ramo emigrato in Sicilia della nobile famiglia bolognese dei Beccadelli, era nato nel 1394 a Palermo, donde ebbe il suo soprannome. Con un sussidio del Comune lasciò nel 1420 la Sicilia insieme con suo fratello per istudiare diritto nelle più famose Università del continente. A Siena scrisse il suo *Hermaphroditus*, raccolta di epigrammi scherzosamente osceni, in mezzo ai quali ne troviamo con istrano contrasto anche alcuni seri, come epitafi per donne onorate. Il libretto è indirizzato a Cosimo de' Medici a sollazzo di lui, che della prima parte doveva dar lettura a' suoi ospiti dopo il pranzo, della seconda dopo la cena, quando si fosse bevuto: *sumpta madidis sit lectio coena*. Fu pubblicato nel 1425 o 26 e destò grande scandalo fra i teologi; Antonio da Rho scrisse una invettiva contro l'autore; Fra Roberto da Lecce, S. Bernardino da Siena, il beato Alberto da Sarteano ed altri predicarono contro l'infame libro e lo bruciarono pubblicamente; il Guarino, che prima in una lettera a Giovanni Lamola (1426) lo aveva molto lodato, compose più tardi una velata ritrattazione (1435). Anche presso la posterità la composizione dell'*Hermaphroditus* fu come una macchia onde rimase bruttato il nome del Panormita. In ogni caso però si andò troppo oltre, quando da codesti epigrammi si trassero conclusioni persino sui costumi dell'autore. Egli semplicemente imitò Marziale e i poeti delle Priapee e si difese come gli antichi, come Catullo e Marziale, distinguendo la sua vita da' suoi versi (II, 11). L'indecenza pareva allora, come per molto tempo prima e dopo, il necessario condimento dello scherzo.

Il Panormita soggiornò poi a Piacenza, a Bologna, a Padova, e si trattenne a Roma, dove se il dialogo del Valla *De voluptate* rispecchia condizioni reali, avrebbe condotto nel 1427 una vita piacevole in una bella villa. Per invito dell'arcivescovo di Milano Bartolomeo Capra, si recò a scopo di studio a Pavia e poiché la sua famiglia non voleva più prendersi cura di lui e desiderava che ritornasse in patria, cercò alla corte di Milano un impiego, che dopo lunghi sforzi gli fu concesso a splendide condizioni verso la fine del 1429. Riceveva come poeta e storiografo la grossa somma di ottocento scudi d'oro di stipendio e faceva, secondo il suo costume, un grande sfoggio di servi, di cuochi, di cavalli, quale riteneva si convenisse alla sua posizione e alla sua nascita. Nel 1432

si fece presentare all'imperatore Sigismondo a Parma e ne ebbe corona di poeta. Quest'onore, al quale tanto avidamente aveva aspirato il Petrarca, aveva certo perduto dopo di allora la sua importanza, e nel secolo XV imperatori, principi, città lo conferivano ad uomini di ogni fatta, così che divenne ben presto oggetto di derisione. Ma di quale autorità godesse il Panormita come poeta, prova il caso, narrato in una lettera del Guarino, di un giuntatore che a Verona (1433) si spacciò per il Panormita, il che bastò perché fosse abbracciato dal podestà e dai più cospicui cittadini ed invitato a splendidi banchetti. Se non che il Panormita non corrispose all'alta aspettativa che di lui si era concepita. Il grande poema in lode del duca Filippo Maria che sì spesso annunziava e per il quale appunto era stipendiato, non comparve mai. I versi che di lui ci rimangono oltre all'*Hermaphroditus*, epitafi, epigrammi ed elegie in dileggio de' suoi avversari, in lode di principi, di amici e delle belle da loro amate, fanno una ben meschina figura di fronte a quelli del Poliziano e del Pontano. Biasimava il Porcello per la gonfiezza della sua poesia, ma egli invece cade nell'altro estremo e diviene pedestre e triviale; e con tutto ciò pretende di non poter far versi, se non quando è infiammato dall'entusiasmo, dal *furor*. La sua più bella poesia è la lunga elegia al Lamola, che voleva allontanarlo da Bologna e dall'amata: *Desine me placida verbis abducere terra*, dove è descritta la visita alla bella che cercava di avvincerlo con lamenti e carezze.

Pare che anche il duca si sentisse deluso e gli togliesse la sua grazia, sicché il Panormita lasciò finalmente Pavia e ritornò nell'Italia meridionale (1435), dove trovò la più benigna accoglienza presso re Alfonso, diventò il suo lettore e il suo consigliere letterario e anche sotto il successore di lui, Ferdinando, godette di una posizione comoda ed autorevole. Ma la sua attività letteraria cessò quasi del tutto e nel lungo tempo trascorso sino alla sua morte (1471) non produsse che l'insignificante libro *De dictis et factis* e poche lettere, orazioni e versi. Ciò nondimeno egli promosse con molto zelo l'umanesimo in Napoli ed il Pontano nel suo dialogo *Antonius* ce lo rappresenta quando vecchio raccoglieva intorno a sé nel portico Antoniano gli uomini dotti e più segnalati, giudicava acutamente e con calzanti arguzie di cose d'ogni genere, chiamava a sé i passanti, li interrogava al modo socratico e se ne faceva beffe.

L'epigramma e l'elegia erano ancora le forme più vivaci della poesia latina; i tentativi epici dovevano interamente fallire perché in generale la facoltà inventiva mancava ai poeti di quel tempo. Alcuni, imitando nella forma gli antichi, derivavano dall'antichità anche la materia. Maffeo Vegio da Lodi, il quale viveva a Milano e a Pavia fra il 1430 e il 1440, si accinse con la temerità propria degli umanisti a continuare la più ammirata opera della poesia classica, l'*Eneide*, e scrisse a tale scopo un complemento del duodecimo libro. Ma che cosa poteva egli aggiungere? Quello che Virgilio aveva sapientemente lasciato alla fantasia del lettore, i funerali di Turno, il matrimonio di Enea, alcune parole sul suo felice governo e sulla sua assunzione fra gli dei. A lui la storia non pareva finita, se non accompagnava il suo eroe fino alla morte, ma non trovò più materia poetica. Nel poema del vello d'oro (*Velleris aurei libri IV*) la vera azione è esposta molto brevemente, mentre la parte più ampia è occupata dai maneggi degli dei, i quali si riscaldano, parlano continuamente, scendono sulla terra, mandano i loro messaggi. Anche qui abbiamo una forte imitazione dello stile virgiliano. Più poetico è l'*Astyanax*, almeno nella parte lirica, nei commoventi lamenti di Andromaca.

Più tardi a Roma Maffeo Vegio fu eletto da papa Eugenio datario e canonico di S. Pietro; infine entrò nell'ordine agostiniano e morì nel 1458. Da allora in poi la sua attività letteraria si rivolse tutta a soggetti cristiani; ma nella sua *Antonias* dedicata ad Eugenio, egli narrò la visita dell'eremita Antonio all'eremita Paolo, proprio nella stessa maniera nella quale aveva prima trattato le favole pagane. Anche là troviamo l'apparato dei paragoni epici, i versi imitati da Virgilio, le orazioni; solo che in luogo degli dei classici parlano Dio e Lucifero.

Sede della poesia latina fu specialmente la corte di Rimini sotto la signoria di Sigismondo di Pandolfo Malatesta. Questo principe guerriero ed ambizioso possedeva una coltura non iscarsa; ma gli si faceva rimprovero di scostumatezza, di crudeltà e di irreligiosità. La sua guerra contro la Chiesa avrà contribuito a procurargli tale cattiva fama. Papa Pio II lo fece bruciare *in effigie* con grande solennità dinanzi a S. Pietro e più tardi (1463) lo costrinse a chieder perdono e ad abiurare la sua eresia, specialmente l'opinione che l'anima muoia col corpo. « Egli edificò, dice il papa nei suoi *Commentarî* (l. II, p. 51), una magnifica chiesa a Ri-

mini in onore di S. Francesco; ma la riempì in modo di opere pagane, che essa pareva un tempio di infedeli che adorassero i demonî, anzi che di cristiani ». Questa chiesa di S. Francesco fu costruita in gran parte secondo il disegno di Leon Battista Alberti; nelle sette nicchie degli archi del fianco esterno occidentale furono collocati dei sarcofaghi destinati ad accogliere le ceneri dei dotti e dei poeti della corte e in una cappella della chiesa Sigismondo fece erigere uno splendido sepolcro per la sua concubina, mentre questa era ancor viva, coll'iscrizione foggiata alla pagana *Divae Isottae sacrum*. Celebrare questa bella Isotta degli Atti, l'amata e più tardi la moglie del loro signore, era il principale ufficio dei poeti della sua corte, di Basinio Basini da Parma e del Porcello da Napoli, che già abbiamo imparato a conoscere come storico del Piccinino. Il principe stesso la cantava in versi italiani. Basinio scrisse nel 1449 e negli anni seguenti un *Isottaeus* in tre libri, raccolta di epistole poetiche modellate sulle Eroidi d'Ovidio, che si fingono scambiate fra Sigismondo, Isotta, il padre di lei ed il poeta stesso. Il Porcello in dodici elegie rappresentò Giove stesso acceso di amore per Isotta, immaginando che il dio la lasci durante il tempo di sua vita a Sigismondo, per far valere le proprie pretensioni dopo la morte di lei.

Ma il Basini aspirava specialmente alla gloria di poeta epico. Talvolta egli trattò, come il Vegio, argomenti antichi e tal altra prese a soggetto le lodi del suo protettore. Assai giovane, quando ancora studiava a Ferrara sotto il Guarino ed il Gaza, compose una *Meleagris* in tre libri, nella quale pieno il capo della lettura di Omero, amplia la narrazione di Ovidio imitando l'*Iliade* e derivandone intere scene e perfino parole. A Rimini poi nei tredici libri della sua *Hesperis* (intorno al 1455) cantò le lotte del Malatesta, condottiere dei Fiorentini, contro Alfonso di Napoli (1448) e Ferdinando duca di Calabria (1452), rappresentando questa guerra come una grande impresa nazionale a difesa della libertà italiana minacciata dagli Spagnuoli, gl'invasori esperici che dànno il titolo dell'opera. Anche codesti personaggi moderni egli traveste alla foggia degli eroi d'Omero; fa che vadano armati, combattano, parlino, facciano sacrifizi al modo di questi ultimi; che gli dei guidino dall'alto le loro imprese; e per adornare il suo prosaico racconto, vi introduce pure scene dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Né manca l'omaggio consueto ad Isotta. L'eroe compie una fantastica navi-

gazione all'isola Fortunata, corrispondente ai soliti viaggi all'Ades, ed ivi la ninfa Psicheia, figlia di Zefiro, lo accoglie, gli dona il suo amore e lo conduce a visitare il tempio della gloria e l'altro mondo; or bene, ella, la bella immortale, è chiamata dagli Dei Isottea (VIII, 36). Le opere di Sigismondo sono nel poema esagerate mostruosamente;

Sic e formica faciunt elephanta poetae,

motteggiava a buon dritto Giano Pannonio in un epigramma. Il Basini inoltre scrisse un poema didattico abbastanza arido, i due libri degli *Astronomica*, ed attendeva ad una nuova epopea, l'*Argonautica*, dipendente da quella di Apollonio Rodio, quando appena a trentadue anni lo colse la morte (1457).

Aurelio Trebanio da Napoli immaginò in un suo poema che Giove narrasse magnificandoli i fatti di Sigismondo. E similmente il Porcello, che lasciata Rimini, viveva alla corte di Federico di Urbino, celebrò questo principe in una *Feltria* e lodò altri nelle sue elegie, promettendo loro sicura l'immortalità, purché lo pagassero.

Perpetuo vivet aeterno carmine nomen
  Sforcigenum, nam te candida ad astra feram....
Sis felix vatisque memor, qui laudibus effert
  Sforcigenas, qui fert nomen in astra tuum.

Così parlava a Francesco Sforza, quando questi era ancora condottiero. E con tali ampollosi elogi i poeti si cantavano anche fra loro.

Il poetare del Filelfo ha tutta l'aria di un vero mestiere. La prima cosa che ha in mente, ancor prima di saper bene che sia per iscrivere, è il numero dei versi, il quale deve essere un bel numero rotondo per poterne poi menar vanto. Le sue satire contano diecimila versi distribuiti in dieci libri, ciascuno di dieci satire, e ciascuna satira ha precisamente i suoi cento esametri, ond'egli colla sua predilezione per i titoli greci le chiama *Hecatosticha*. Scrisse dieci libri di epigrammi intitolati *De iocis et seriis*, da capo diecimila versi; cinque libri di odi (*Carmina*), per la massima parte canti di elogio a principi e ad altri personaggi, soli cinquemila versi; ma voleva anche qui compiere il numero di dieci libri, cento odi, diecimila versi. Scrisse persino poesie

greche, certo non in quantità sì grande, ma però tre libri di due mila e quattrocento versi.

Le satire furono da lui cominciate a Firenze e compiute a Milano il 1° dicembre 1448, come alla fine notò esattamente egli stesso. In questi componimenti poetici volle non solo biasimare i cattivi, ma anche lodare i buoni (IV, 10): « Satyrae vis inclyta iuxta Invehit in vitium, virtutem laudibus effert ». Ne consegue che sotto quel titolo si mescolino componimenti di carattere diverso e molte sieno una specie di epistole dirette a singole persone con esaltazioni laudative, consigli, insegnamenti, lamenti, preghiere, scherzi e con numerose allusioni alla vita dell'autore e agli avvenimenti del tempo, dalle quali viene a quelle poesie un'importanza biografica e storica. Una cosiddetta satira (IX, 6) è proprio semplicemente una commendatizia al cancelliere Gaspare Schlick per Niccolò Arcimboldo, che andava ambasciatore alla corte dell'imperatore Federigo. Non mancano del tutto luoghi ricchi di efficacia poetica, come quello (III, 4) dove il Filelfo si volge con sincero calore contro la superstizione e i cattivi sacerdoti. Talvolta è anche felicemente riprodotto il tono familiare, come nell'epistola mezzo scherzosa e mezzo seria a Catone Sacchi colla domanda del cibo quaresimale (VI, 3).

La *Sphortias* del Filelfo doveva naturalmente comprendere ventiquattro libri, come l'*Iliade;* ma egli non andò oltre l'undecimo, anzi nei manoscritti se ne trovano solo otto e tutto rimase inedito. Il poema doveva contenere la storia di Francesco Sforza fino al suo vittorioso ingresso in Milano; la parte conservata arriva solo fino ai fatti d'arme contro i Veneziani presso Caravaggio (1448). In complesso non abbiamo dinanzi altro che una narrazione storica; l'invenzione, povera come sempre, consiste nell'avventura amorosa di Carlo Gonzaga a Piacenza e nella barocca intromissione degli dei classici, che prendono parte alle lotte, ispirano all'eroe le sue risoluzioni e gli preparano difficoltà. Febo perfino si innamora della moglie dello Sforza, Bianca Maria, e vuole ingannarla prendendo le forme del marito, il che per fortuna gli è vietato da Giove. Tutto ciò non impedisce che apparisca anche sant'Ambrogio e si faccia parola delle cerimonie del culto cristiano.

Giannantonio Campano, nato nel 1428 di poveri genitori a Cavelli castello della Campania, possedeva felici disposizioni naturali e scrisse con agilità e spigliatezza, che però diviene spesso negli-

genza; alla sua poesia manca la lima. A Perugia (dal 1453) c
lebrò Diana, l'amata di Braccio Baglioni, cioè, come sembra, un
Margherita moglie di Francesco della Bottarda; rappresentò n
suoi versi feste, balli e giuochi cavallereschi, coi quali Bracci
rendeva omaggio alla sua bella. Il Campano parla come se le be
lezze di lei avessero colpito lui stesso, mentre poetava per un altr
ma canta anche i suoi propri amori, una Silvia e una Suriana,
trova qua e là qualche bello ed efficace motivo, come nell'elegi
De discessu amasiae (II, 10) o nell'altra *Ad se ipsum de Dian*
discessu (I, 23), attraente rappresentazione idillica dell'amata ch
in campagna, in mezzo alla bella natura, vince le ninfe nel
danza ed è incoronata da Flora.

Dopo l'elezione di Pio II il Campano divenne suo poeta di cor
ed istoriografo, compose la biografia del papa e lo rallegrò c
suoi epigrammi. Pio lo creò vescovo di Cotrone e poi di Teran
negli Abruzzi; ma la dignità ecclesiastica mutò ben poco la su
maniera di pensare. Era un allegro e spensierato compagnone ch
amava anzi tutto la comodità, una mensa ben provveduta ed un
piacevole conversazione. I suoi versi e le sue lettere al cardina
di Pavia, al quale lo legava un'intima amicizia, parlano molto
banchetti e sono ricchi di spirito e di facezie; una serie de' su
epigrammi si riferisce a frutta, erbaggi, uccelli, pesci ed era cer
destinata a rallegrare la tavola, mentre si mangiavano le cose can
tate. Si vede che alla corte di Pio II non si mortificava sove
chiamente la carne. Il Campano non aveva neppure dimenticat
la sua Suriana (*Carm.* V, 12; *Epist.* IV, 3); ma almeno non p
teva più cantare d'amore, e perciò la sua poesia non ebbe più ch
soggetti insignificanti. Pomponio Leto non aveva dunque tutto
torto, quando pretendeva che le Muse lo avessero abbandonato dop
che i suoi capelli erano caduti sotto la tonsura (*Carm.* VII, 37

Più seria divenne la vita del poeta sotto Paolo II. Nel 147
fu inviato col cardinal legato Francesco Piccolomini alla dieta
Ratisbona. La Germania gli dispiacque assai e in lettere e poes
si scagliò violentemente contro il freddo paese dei barbari, d
quale sarebbe voluto tosto scappare. Reduce l'anno seguente, esal
eccessivamente il nipote di Sisto IV, Pietro Riario cardinale
S. Sisto, come ciò che la terra aveva di più alto e di più splen
dido. Il papa lo elesse prefetto di Todi e poi con rapido cambi
mento lo trasferì nel medesimo ufficio a Foligno e a Città di C

stello; ma una nobile azione compiuta in quest'ultima terra, fu causa della sua rovina. Dovendosi costringere gli abitanti ad accogliere la soldatesca pontificia, per la qual cosa sarebbe stato necessario mandar fuori donne e fanciulli, preso da compassione e da sdegno, scrisse a Sisto, consigliando e quasi minacciando (*Epist.* IX, 4). Cadde in disgrazia, cercò invano a Roma udienza e perdono, ma anche a Napoli, dove si recò, non ricevette se non belle promesse; sicché deluso ed inasprito, andò nel suo vescovado di Teramo (1475), dove condusse vita stentata. Morì nel 1477 durante un soggiorno a Siena.

Il panegirico è la nota fondamentale della poesia latina di allora. Non la manifestazione degli affetti, non la rappresentazione del mondo interiore ed esterno, ma bensì l'esaltazione di persone e di opere era considerata come l'argomento essenziale della poesia seria. Quando principi e stati tributavano onori e doni ai poeti e li assoldavano, questi rendevano il contraccambio con lodi e credevano di compensarli ad usura; essi erano i distributori dell'immortalità. Nel tempo di cui parliamo si va formando un alto concetto della potenza della penna. Solo lo scrittore tramanda i nomi alla posterità, dà eterna gloria od eterna vergogna; il poeta appare uguale per condizione ai principi, anzi superiore; Can Grande, dice Flavio Biondo, è più noto per la sua relazione con Dante, che per nessun'altra cosa e di re Roberto si parla ancora proprio solo perché fu amico del Petrarca (*Italia Illustr.*, p. 377 e 416).

In un tempo nel quale la coltura classica veniva a mano a mano conquistando il mondo, i rappresentanti di essa avevano una parte singolarmente importante ed autorevole. Un uomo solo, come Vittorino da Feltre o il Guarino, basta a diffondere intornò a sé l'amore per gli studi dove prima dominavano ignoranza e indifferenza; il soggiorno di Enea Silvio in Germania dà anche là il più potente impulso al rinascimento. Come si ricercano i maestri famosi, come accorrono alle loro lezioni pieni di zelo e di riconoscenza i discepoli! E codesta coltura, consistente nella risorta eloquenza e sapienza degli antichi, conscia della propria dignità, sente di essere la coltura universalmente umana, l'unica veramente degna dell'uomo; perciò appunto essa vien designata, giusta l'esempio di Cicerone, col nome di *studia humanitatis* e si contrappone decisamente alle discipline scolastiche medievali, in ispecie alla giurisprudenza professionale che gli umanisti trattano con di-

sprezzo. L'autorità di cui l'erudito godeva e il luogo cospicuo cui saliva colle proprie forze e con faticoso lavoro, destano in alcuni, come nel Filelfo, una smodata arroganza; ma già quasi tutti hanno un alto sentimento di sé, una superba persuasione del valore di ciò che essi producono ed operano.

Specialmente nei molti epistolarî degli umanisti, si rispecchia di nuovo codesta loro coscienza dell'importanza della propria personalità e di tutte le sue manifestazioni. Possediamo gli epistolarî, alcuni assai copiosi, della maggior parte degli umanisti più segnalati, e di molti, come di quelli del Poggio, di Francesco Barbaro, del Filelfo, del Campano, sappiamo che furono raccolti e pubblicati dagli autori stessi. Le lettere latine già si componevano col pensiero della pubblicità e considerate come opere letterarie passavano tosto di mano in mano cercate ed ammirate. Il Poggio mandava talvolta da leggere agli amici copie delle epistole che gli parevano più interessanti e meglio riuscite. Perciò se anche, già fino dal Petrarca, sentiamo gli autori ripetutamente protestare che nelle lettere essi si abbandonavano a trattare confidenzialmente, che scrivevano del tutto senz'arte e senza pretensioni, non dobbiamo prestar loro fede: essi pensavano non solo al destinatario, ma insieme anche al pubblico. Il Filelfo, quando gettava giù qualche cosa in fretta, scriveva italiano, affinché lo scritto non arrivasse alla posterità. Leggendo molte fra codeste lettere che non contengono se non complimenti o trattano d'affari, noi ci meravigliamo che esse potessero interessare ad altri che a colui al quale erano dirette; ma in quel tempo si idolatrava lo stile e si curava meno la contenenza che la latinità. Frequenti sono poi le moralizzazioni, per le quali non mancavano mai parole agli umanisti, così che le loro lettere si allungano straordinariamente e divengono veri trattati, come già vedemmo accadere di qualche lettera del Petrarca. Altre sono ripiene di erudizione archeologica o trattano di questioni letterarie e linguistiche. La lettera offriva appunto la forma più comoda per mettere in pubblico qualunque pensiero o notizia si desiderasse.

Delle lettere del nobile veneziano Francesco Barbaro (1394-1454) molte hanno un contenuto politico e sono perciò importanti, essendo l'autore vissuto sempre in mezzo agli affari della sua repubblica. Di grande importanza per la storia civile e per la storia della coltura è la corrispondenza di Enea Silvio, specialmente la parte

di essa spettante al tempo in cui egli viveva ancora alla corte dell'imperatore, quando spesso le fila della politica passavano per le sue mani ed egli procurava di tener informati delle novità i suoi corrispondenti. Ma per pregi estetici tengono senza dubbio il primo posto le lettere del Poggio, appunto perché vi sono meno palesi l'artificio e la ricercatezza, insomma il carattere letterario. Due di esse, che egli scrisse durante il concilio di Costanza, sono divenute famose: quella in cui descrive la vita voluttuosa dei bagni di Baden e quella dove narra dell'eloquente difesa e dell'eroica morte di Girolamo da Praga, il martire che destò in lui la più alta ammirazione. Nessun'altra opera ci rispecchia poi così vivamente il movimento umanistico del tempo, come le lettere che diresse da Roma al Niccoli. Il Poggio inoltre scrive per lo più facile e piano, in un tono familiare, al quale non isconvengono una certa trascuratezza e il latino talvolta abbastanza barbarico. Con grande freschezza e vivacità racconta ora una piccola avventura piacevole, ora una scena attraente delle sue escursioni archeologiche; racconta come a Ferentino due graziose fanciulle lo guardassero, mentre copiava un'iscrizione nascosta fra il verde ed egli ricreasse alla loro vista gli occhi stanchi (*Epist.* III, 20); come a Roma, mentre cercava di decifrare una difficile e nascosta iscrizione sulla porta S. Lorenzo, le donne passanti si fermassero, ridessero delle sue pazzie ed egli stesso facesse eco alle loro risa (III, 21). L'austero Niccoli si scandolezzava di tale leggerezza e ne lo rimproverava. Come relazione di viaggio, il racconto della sua gita attraverso l'*ager tusculanus*, tutto pieno del buon umore proprio delle passeggiate di piacere (IV, 13, del 1430), è un piccolo capolavoro. Egli non solo dà notizia delle antichità, ma anche osserva dovunque la postura del paesaggio, la vista che si gode dai luoghi dove stanno le rovine e molto argutamente descrive il suo misero alloggio a Borghetto presso Grottaferrata e la musica dei cani e degli asini che alternativamente riempiva l'aria e gli conciliava il sonno.

Dall'alta coscienza che hanno di sé gli umanisti, proviene la loro irritabilità. Mentre pieni del sentimento della loro superiorità essi stessi sono sempre proclivi alla critica, non sanno poi tollerare neppure il più lieve biasimo che loro venga dagli altri e come nella lode, così trasmodano anche nelle invettive, non appena siano assaliti. Erano una razza di attaccabrighe, onde il secolo XV fu

pieno di contese letterarie e l'invettiva nella sua forma più violenta e più rude divenne uno speciale genere letterario. Il Petrarca aveva aperto la via e data già l'intonazione, della quale offrivano esempio anche gli epigrammi di un Catullo e di un Marziale. Quando Coluccio Salutati e Cino Rinuccini rispondevano appassionatamente alle aggressioni del Loschi contro la loro città, Firenze, avevano almeno la scusa dell'amor patrio; ma le lotte posteriori quasi sempre si aggirano solo intorno ai più futili motivi personali e mancano di un interesse reale. L'aspra inimicizia fra Leonardo Aretino ed il Niccoli sorse perché il primo non aveva mostrato il dovuto rispetto alla Benvenuta, la concubina del secondo; il Niccoli sparlò di Leonardo e questi diresse contro colui che era prima suo intimo amico, uno scritto in cui gli levava la pelle (*Oratio contra nebulonem maledicum*). Anche l'invettiva del Guarino contro il Niccoli fu provocata dalla maldicenza di quest'ultimo.

Scipione Mainenti da Ferrara, più tardi vescovo di Modena, aveva una speciale venerazione per il suo grande omonimo romano ed il Poggio scrisse per compiacerlo una lettera nella quale paragonava Scipione a Cesare e riconosceva la superiorità del primo (1435). Era un'esercitazione rettorica; per far piacere ad un altro il Poggio avrebbe forse sostenuto il contrario. Ma Leonello d'Este, marchese di Ferrara, era a sua volta un grande ammiratore di Cesare, così che il suo erudito di corte, il Guarino si vide licenziato ad aggredire il Poggio, quantunque questi fosse suo amico. Il Poggio rispose con una difesa diretta a Francesco Barbaro, ma in forma conciliante, e ben presto i due avversari furono di nuovo buoni amici. Ma quando un terzo, Ciriaco d'Ancona, osò intromettersi nella contesa a favore di Cesare, allora il Poggio in una lettera a Leonardo Aretino lo qualificò per un asino a due gambe, per un satiro barbuto, per un affamato mendicante.

Molto più accanita e incresciosa fu la contesa tra il Poggio ed il Filelfo. Oltre alle sue satire, questi nel 1437 indirizzò a' fuorusciti fiorentini un libello in prosa contro Cosimo de' Medici, nel quale lo incolpava di essersi arricchito con l'omicidio (di papa Giovanni XXIII), l'inganno e la falsificazione, accusava anche il Poggio di furto e d'omicidio, e seguitava di questo passo. Il Poggio rispondendo si diede dapprima l'aria di voler solo difendere e vendicare il suo amico Niccoli ed alla prima invettiva ne fece seguire

tre altre. Da ambe le parti furono armi di combattimento le più grandi sconcezze; i contendenti cercavano di superarsi a vicenda negli insulti, si accusavano l'un l'altro dei vizi più bassi e si denunciavano colpevoli di ogni possibile delitto. Il Filelfo avrebbe ingannato Leonardo Giustiniani a Venezia e derubato un frate minore a Bologna; il Poggio alla sua volta avrebbe persino ammazzato suo padre e fatto di sua madre una Giocasta (*Sat.* V, 7). Né si accontentano di denigrare personalmente l'avversario; assalgono anche la famiglia e le più intime relazioni della vita privata, il che getta uno sprazzo di luce sinistra sul concetto dell'onore in quel tempo. Dei genitori sono raccontati scandali d'ogni sorta; il Poggio sa narrare cose orribili di donna Teodora, e il Filelfo altrettali di donna Vaggia. La maggior parte di quanto là si ammannisce, è menzogna delle più spudorate; lo lascia intendere l'esagerazione stessa e per quelle parti del racconto dove giungono le nostre cognizioni, come per il soggiorno del Filelfo a Venezia e a Bologna, possiamo dimostrarlo. Questo mentire senza riguardi era considerato arma opportuna e permessa nelle lotte letterarie e l'assalito non si curava di confutare le accuse, perché generalmente si sapeva che si trattava di menzogne. Siffatti libri pieni di sconcezze e di calunnie erano poi dedicati ai principi che li accettavano con riconoscenza, come re Alfonso le satire del Filelfo.

Il Filelfo, quantunque non meriti certo la nostra stima più del suo avversario, ha tuttavia di fronte a lui un vantaggio per la forma della sua invettiva. In lui questa è soltanto una parte della satira generale. Egli guarda le cose con l'occhio più sereno del moralista e perciò tratteggia le singole figure come esempi, spogliando così apparentemente le sue caricature dell'elemento personale, anche quando si tratti de' suoi più odiati nemici; si atteggia a difensore della virtù, facendo le viste di non parlare per proprio interesse; vuol essere il Giovenale del suo tempo, sferzarne la corruzione rappresentata dai Niccoli, dai Carli Aretini, dai Poggi, dai Cosimi. Così la morale diventa per lui un comodo pretesto e una maschera della più velenosa polemica. Anche il verso ha pur sempre una maggiore dignità e quelle brevi poesie, ciascuna di cento versi, non dilagano tanto nel prolisso chiaccherio che troviamo nelle prose di lui stesso, del Poggio e di altri.

Il più curioso si è che il Poggio e il Filelfo, non ostante questo putiferio, fecero ancora pace insieme, senza dubbio allorquando il

secondo cercò di riguadagnare il favore dei Medici dopo la mor
del duca Filippo Maria (*Sat.* VII, 7). Ma se il Filelfo si piega
per interesse dinanzi ai potenti, contro i vecchi nemici letterari s
bava il veleno nell'anima e dopo la morte del Poggio diverse vol
menò vilmente colpi contro di lui.

Lo spirito battagliero del Poggio non si calmò neppure nell'e
più avanzata; una disputa fra lui e il greco Giorgio di Trebison
finì in una vera rissa alla presenza degli altri segretari pontifi
(1451), e poco dopo (1451-53) egli ebbe la sua seconda gran
polemica, quella con Lorenzo Valla. Avendo veduto in un man
scritto delle sue lettere, allora da lui pubblicate, delle glosse c
ne criticavano lo stile, le attribuì al Valla, mentre questi pr
tendeva che fossero di un giovane catalano suo discepolo. Di q
ebbe origine la prima invettiva, nella quale accanto alle soli
ingiurie è rimproverata al Valla la sua irriverenza verso i gran
antichi e le *Eleganze* sono chiamate puerili e pedantesche discu
sioni. Il Valla rispose coi tre primi libri dell'*Antidotum*. Egli n
è più moderato; ma come negli altri suoi lavori, così anche nel
polemica procede più sistematicamente del suo avversario e lo supe
in dialettica e in dottrina filologica. Ma il Poggio teneva in pron
altre armi, che gli erano offerte dalle relazioni del Valla coi mona
Già alla fine della prima invettiva gli aveva minacciato un'accu
di miscredenza; nella seconda lo incolpa di bestemmia contro Cris
e di eresia, delitti per i quali il Valla sarebbe stato già a Napo
condannato al rogo e solo in grazia dell' intromissione del re, p
nito invece colle verghe. La terza invettiva contiene una trova
di una malignità veramente grandiosa. Vi si racconta come il Val
per le sue scelleraggini andasse all'Inferno e come i diavoli fo
sero pronti a dar principio al tormento; come poi venissero inve
nell'idea di rimandare piuttosto un tal furfante nel mondo affinc
lo corrompesse e lo conquistasse a Satana. Ed ecco che il Pogg
ci mostra l'assemblea infernale far festa al suo seguace ed il Val
vantarsi de' suoi vizi, promettere di rimaner loro fedele e prest
giuramento di obbedienza a Lucifero in una forma che non
lecito descrivere più esattamente. Nel vestibolo dell' Inferno g
viene inalzata una statua colossale coll'iscrizione: « Laurenti
Vallae de inferis commilitoni bene merito ». Il Valla si vendic
nel dialogo del suo *Apologus* con un'altra invenzione; finse ch
il Poggio sostenesse un esame di latino alla presenza del cuoco

del mozzo di stalla del Guarino e che rimanesse svergognato dalle cognizioni di questi. Il Poggio scrisse ancora una quarta ed una quinta invettiva, quest'ultima in risposta all'*Apologus*; il Valla fece seguire un secondo dialogo ed un quarto *Antidotum*. Invano Francesco Barbaro procurò di conchiuder la pace, come era riuscito a fare in altri casi. Ma quasi comico è vedere farsi in mezzo come paciere il Filelfo con una lettera diretta ad ambedue i contendenti (7 marzo 1453), nella quale rappresenta loro assai bene l'indegnità del loro contegno, del loro reciproco mentire ed insultarsi e dice che egli stesso non sa pensare senza un senso di vergogna alle sue vecchie polemiche. Frattanto però non desisteva dalla sua disputa con Candido Decembrio. Quando si tratta degli altri, gli umanisti hanno sempre la virtù sulle labbra.

Il Valla aveva avuto già prima una polemica col francescano Antonio da Rho per le sue *Eleganze* ed un'altra contro il Fazio e il Panormita per la sua storia di Ferdinando d'Aragona. Il Poggio pose il suo ardore battagliero anche al servigio della curia, assalendo in un libello l'antipapa Felice ed il concilio di Basilea (1447). Il Filelfo lottò aspramente per lunghi anni contro Candido Decembrio, che era suo rivale a Milano, contro Lodrisio Crivelli, quando questi difese contro di lui la memoria di Pio II, contro Galeotto Marzio da Narni, che aveva osato criticare la sua *Sforziade*, e contro altri ancora. Il Panormita polemizzò con Antonio da Rho, e quando invece di rispondere con adulazioni al Porcello che, come a tanti altri, aveva anche a lui rivolto il suo canto, ne derise in un'elegia la predilezione per le parole altitonanti e vuote, ebbe da lui in ricambio un'invettiva poetica. Ed in versi lo stesso Porcello e Tommaso Seneca da Camerino alla corte di Rimini aggredirono Basinio, perché questi sosteneva essere gli studi greci assolutamente necessari ai letterati, e Basinio rispose dimostrando coi molti errori metrici l'ignoranza de' suoi avversari. A tutte queste e ad altre dispute letterarie si aggiunse la contesa, aspra anch'essa, che fu combattuta fra i Greci dimoranti in Italia intorno alla superiorità di Platone o di Aristotile. Questa però si distingue dalle altre polemiche per un maggiore interesse sostanziale e si connette al rinnovamento allora iniziato degli studi filosofici e al risorgere della dottrina platonica o, per meglio dire, neo-platonica.

In Italia la filosofia di Platone non era del tutto una novità; da lungo tempo la si conosceva indirettamente per via di Cicerone,

di Boezio, di Apuleio, di Agostino, di Dionisio Areopagita, e il Petrarca nella sua lotta contro gli scolastici inclinava a darle la preferenza sulla dottrina aristotelica. Già alla fine del secolo XIV Cino Rinuccini nella sua invettiva contro i detrattori di Dante, del Petrarca e del Boccaccio si lamentava dei novatori che ponevano Platone al di sopra di Aristotile. Mentre nel 1438 i Greci si trovavano al concilio di Ferrara, il famoso medico e filosofo Ugo Benci da Siena, in un banchetto a loro offerto, li sfidò ad una disputa su tutti i punti intorno ai quali paresse esistere discrepanza fra Aristotile e Platone; si profferse, alla foggia dei sofisti, a difendere sempre la parte che fosse combattuta e in questa lotta rimase vincitore; talché fu manifesto, come dice papa Pio (*Europa*, c. 53), che gl' Italiani, come già da lungo tempo avanzavano i Greci nella gloria militare, così ormai li superavano anche in ogni ramo del sapere. Non mancavano più neppure traduzioni di scritti platonici; ve n'era una della *Repubblica*, fatta dal Crisolora e rielaborata poi da Uberto e Candido Decembrio; Leonardo Aretino tradusse il *Fedone*, il *Gorgia*, il *Critone*, il *Fedro*, l'*Apologia*, le lettere attribuite a Platone e fors'anche l'apocrifo *Axiochus*. In Platone egli celebra (*Epist.* I, 8) l'arte del dialogo, la pienezza dell'eloquio, la meravigliosa facilità e leggiadria; pronuncia dunque già un giudizio estetico, non più un giudizio puramente erudito o morale, come gli altri avevano fatto. Naturalmente codesti pregi estetici dovevano procurare a Platone dei seguaci in un tempo tutto dedito al culto dell'arte e della bellezza. Ma Leonardo rimase tuttavia essenzialmente discepolo di Aristotile e non solo ne tradusse alcune opere, ma anche scrisse una breve introduzione all'*Etica nicomachea* in forma di dialogo, intitolata *Isagogicon* e diretta a Galeotto Ricasoli. Quivi egli dimostra la necessità di un fine supremo, di un sommo bene; cita le tre principali dottrine antiche intorno a questo problema, l'epicurea, la peripatetica e la stoica, ma spiega come esse non differiscano essenzialmente fra loro e come si accordino nel porre la virtù a fondamento della felicità; distingue poi, secondo la dottrina di Aristotile, le virtù stesse in morali ed intellettuali e definisce sempre le prime come il giusto mezzo fra due estremi.

Anche gli altri umanisti più antichi sono quasi tutti peripatetici. Tutti lodano spesso la filosofia e il Niccoli la chiama la « madre di tutte le arti belle, dalla cui fonte derivano tutti questi

studi di umanità » (Leon. Aretino, *Dialogus ad Petrum Histrum*). Si leggeva in Cicerone come senza filosofia non si possa essere eloquenti (*Orator*, 4, 14); ma per filosofia s'intendeva quasi soltanto la morale e questa divenne, come già abbiamo veduto, piuttosto un argomento per esercizi di stile, che scopo essa stessa di studio. Come non si trova nel Petrarca un filosofare sistematico, così neppure in codesti umanisti.

Perciò il grande entusiasmo per Platone e quindi il risorgimento della speculazione risale pur sempre all'efficacia dei Greci venuti in Italia e in primo luogo a Pletone. Giorgio Gemisto fu uno di quelli che seguirono l'imperatore greco prima a Ferrara (1438) e poi (1439) a Firenze per il concilio d'unione ed era già allora un vecchio più che ottantenne. Nativo di Costantinopoli, visse più tardi nel Peloponneso, a Misitra, l'antica Sparta, godendo di grande autorità presso gl'imperatori greci. Egli andava maturando l'idea di rigenerare il suo popolo mediante una riforma religioso-politica e di rafforzarlo così contro l'imminente pericolo dei Turchi. La religione filosofica che egli espose insieme con una dottrina politica e morale nel suo libro intitolato Νόμοι, era uno strano culto di astrazioni personificate, alle quali attribuiva i nomi degli dei classici e che voleva veder considerate come esseri reali e come tali onorate con cerimonie e con inni. Le sue idee filosofiche derivano in complesso dai neo-platonici, le cui dottrine allora si identificavano generalmente con quelle di Platone. Così anche Gemisto credeva di fondarsi appunto sul grande filosofo ateniese e la sua venerazione per lui era sì grande, che scambiò perfino il suo nome *Gemistos* colla parola greca di uguale significato *Plethon*, affinché esso rassomigliasse a quello del maestro. Polemizzò direttamente e violentemente contro il cristianesimo e ne chiamò i rappresentanti sofisti, difendendo contro di loro la sua dottrina dell'eterna preesistenza delle anime e della loro peregrinazione attraverso molti corpi. Il suo avversario Gennadio, patriarca di Costantinopoli, abbruciò dopo la morte di Gemisto la massima parte del suo libro per causa del contenuto pagano. Ma di questo pare non si siano punto scandolezzati i seguaci che egli aveva in Italia e che rimasero strettamente cristiani. Poi che Gemisto fu morto (1450), il Bessarione, che gli era stato discepolo nel Peloponneso, scrisse in una lettera consolatoria a' suoi figli, che dopo Platone ed Aristotile la Grecia non aveva prodotto nessun maggior sapiente

e che se si potesse credere alla trasmigrazione delle anime, si dovrebbe tenere che quella di Platone fosse in lui dimorata. A Firenze Gemisto strinse relazione cogli eruditi italiani e li infiammò colla sua calda parola. Quivi compose, spinto forse, come ammette il Fiorentino, dalla disputa di maestro Ugo Benci, lo scritto sulla differenza fra Aristotile e Platone, scritto nel quale poneva quest'ultimo molto al di sopra del primo, condannava assolutamente la metafisica, la psicologia e l'etica di Aristotile, accusava questo d'ignoranza, d'ingiustizia e di presunzione verso i suoi predecessori e pur riconoscendo che le sue opere contenevano qualche cosa di utile, metteva in guardia contro i loro molti errori.

La prima confutazione fu composta nella Grecia stessa dal nemico di Pletone, Giorgio Scolario, che più tardi fattosi monaco si chiamò Gennadio. Egli volle difendere Aristotile nell'interesse del cristianesimo, mentre Pletone, rispondendo, lo accusò invece d'inclinare all'ateismo. Il Bessarione indirizzò a Gemisto quattro questioni intorno a contradizioni che trovava in diversi punti della metafisica dei neo-platonici, chiedendo con tutto il rispetto spiegazione e la ottenne. Il confronto tra Aristotile e Platone qui non fu toccato, onde non sorse ancora nessuna disputa. Solo dopo la morte di Pletone la disputa cominciò e si aggirò dapprima intorno alla questione « se la natura operi con riflessione (*consilio*) », trattata nel capitolo XVII del suo scritto intorno alla differenza tra' due filosofi antichi. Platone aveva risposto affermativamente, negativamente Aristotile, e Pletone si era a sua volta dichiarato per l'opinione platonica. Teodoro Gaza si oppose col suo trattato Ὅτι ἡ φύσις βουλεύεται e si appellò per la risoluzione al Bessarione. In un breve scritto questi si dichiarò favorevole alla dottrina platonica, cercando però di mostrare che anche Aristotile non aveva voluto dire diversamente. Sorse allora Giorgio da Trebisonda (εἰ φύσις βουλεύεται) e rigettò risolutamente la dottrina platonica, fingendo di non sapere che il Bessarione fosse stato l'autore di quello scritto. Seguì un più ampio trattato del Bessarione *De natura et arte adversus Georgium Trapezuntium*. Quivi egli interpreta l'opinione di Platone in questo senso, che la *riflessione*, in quanto alle cose non umane, si debba intendere in un più alto significato (non di cercare, ma di pensare, di afferrare immediatamente lo scopo), che codesta riflessione non sia immanente nella natura, ma propria dello spirito divino che la

governa e che la natura sia solo lo strumento. Tale sarebbe stata anche l'opinione d'Aristotile; solo egli non avrebbe nella Fisica considerato espressamente questo punto, come spettante ad una questione metafisica. Il Bessarione, come in generale i neo-platonici, crede che in fondo Aristotile si accordi col suo maestro Platone: « Ben lungi, egli dice (cap. 6), dal volere, difendendo Platone, condannare la dottrina d'Aristotile, voglio piuttosto, per quanto posso, tentar di mostrare che ambedue questi filosofi vanno sempre insieme d'accordo ». Dal campo puramente scientifico ciascuno dei contendenti balza subito, come di solito avveniva, al religioso, e procura di presentare la propria idea come l'idea ortodossa cristiana e di accusare l'avversario d'eresia; il che ad ambedue non riusciva difficile, trattandosi propriamente di una questione di parole.

Questa polemica deve aver avuto luogo verso il 1460. Appunto allora il Bessarione in uno scritto sul concetto di sostanza sollevò alcune obbiezioni contro la critica, fatta da Pletone, della dottrina aristotelica, alle quali tenne dietro un lavoro del Gaza sul medesimo argomento. Contro di lui diresse Michele Apostolio di Creta la sua difesa di Pletone, nella quale assaliva anche Aristotile, credendo di acquistarsi così la riconoscenza del Bessarione; ma invece ne ricevette un severo rimprovero (lettera del 19 maggio 1462). Già prima aveva risposto all' Apostolio Andronico Callisto. Tre anni dopo Giorgio da Trebisonda pubblicò la sua comparazione fra Aristotile e Platone in tre libri (1465). Il tono di quest'opera è perfettamente quello delle invettive letterarie del tempo; solo essa è diretta contro l'antico filosofo anzi che contro un vivo. Il Trapezunzio vi copre di fango Platone in persona, rappresenta lui come un reprobo, un ubbriacone, un adultero, un malandrino, un truffatore e la sua morale come l'avviamento ai più abietti delitti; ma il punto decisivo è daccapo che la filosofia di Aristotile si accorda colla fede cristiana, e Giorgio vi trova persino la dottrina della Trinità che lo Stagirita doveva aver conosciuto per mezzo di una rivelazione speciale. Il Bessarione rispose coi quattro libri *In calumniatorem Platonis*, dove quantunque sdegnato scrive tuttavia con dignità, come sempre. Egli giudica che le dottrine di Platone si accordano col cristianesimo meglio che quelle di Aristotile; ma dice espressamente di non volerne con ciò fare un cristiano e riprova quelle tra le sue idee che contradicono alla fede e che Pletone

aveva accettato. Difendendo il sistema di Platone, il Bessarione ne svolse in quell'opera una gran parte e così lo fece conoscere meglio in Italia.

Giorgio si sforzò ancora una volta di convincere d'eresia il suo avversario; anche l'Argiropulo combatté certe proposizioni sull'essenza delle idee, esposte dal cardinale nel proemio e questi incaricò il Gaza della confutazione (nell'Αντιῤῥητικόν di questo). Ma colla grande opera del Bessarione, che abbozzata già nel 1466 in tre libri, uscì a stampa nel 1469, la lotta ebbe veramente fine. Essa era stata condotta da Greci; ma questi avevano scritto in parte latino adattando così le loro disquisizioni ai lèttori italiani, ai quali il Bessarione si rivolge più volte espressamente. Un esemplare del suo libro mandò a Marsilio Ficino, che lo accolse con grande favore.

L'esposizione che delle sue idee aveva fatto Pletone a Firenze, aveva lasciato una profonda impressione in molti, ma specialmente in Cosimo de' Medici, che concepì il disegno di richiamare in vita l'accademia platonica e ravvisò nel giovane Marsilio Ficino, figlio del suo medico, la persona meglio adatta ad attuarlo. Marsilio (1433-1499), nativo di Figline, luogo del Valdarno superiore, aveva studiato medicina a Bologna; ma Cosimo pregò suo padre di lasciarlo seguire le sue inclinazioni e lo provvide anche dei mezzi necessari perché divenisse medico, anzi che dei corpi, delle anime. Dapprima il Ficino si rese familiare la filosofia platonica per mezzo degli autori latini che la avevano tramandata, e scrisse nel 1456 le *Institutiones platonicae;* ma per consiglio di Cosimo e del Landino le tenne ancora da parte e si dedicò con grande energia allo studio del greco. Si accinse quindi al lavoro assegnatogli da Cosimo come còmpito della sua vita, alla traduzione in latino di tutte le opere di Platone. Cosimo lo fornì dei manoscritti e gli donò un piccolo possedimento a Montevecchio nei pressi della villa medicea di Careggi, nonché una casa in città, affinché più comodamente potesse lavorare. Le prime traduzioni furono da lui lette al suo benefattore a Careggi nel 1464 e tennero occupati gli ultimi giorni del vecchio Cosimo, cui i pensieri platonici commovevano ed esaltavano fino agli ultimi momenti. Non meno affettuosa era l'amicizia che legava Piero de' Medici a Marsilio. Lorenzo, cui egli aveva educato alla filosofia, lo amava di cuore ed appunto sotto la sua protezione e per la sua attiva partecipazione l'acca-

demia platonica raggiunse il massimo fiore. Verso il 1477 la traduzione di Platone del Ficino era finita; egli tradusse poi anche Plotino e compose ampi commenti ad entrambi. Un'esposizione sistematica della filosofia diede nei diciotto libri della sua *Theologia platonica de immortalitate animarum*, che compì fra il 1478 ed il 1480 dopo un lavoro di cinque anni.

La filosofia del Ficino e degli altri che allora si chiamavano platonici, non è la dottrina di Platone nella sua forma originaria, ma bensì in quella forma che aveva ricevuto per opera dei neo-platonici. Questi parevano ancora i veri interpreti e i perfezionatori della sapienza platonica, come essi stessi avevano creduto di essere, e gli scritti originali di Platone per quanto si studiassero con amore, pure si leggevano e si intendevano solo nel senso che era stato loro attribuito più tardi. « L'oro concesso da Dio a Platone, scriveva il Ficino al Bessarione (*Epist.*, lib. I, p. 616), nascosto dapprima a quelli che non avevano occhi di lince, poi che pervenne all'officina anzi tutto di Plotino, poi di Porfirio e di Giamblico, finalmente di Proclo e accuratamente sottoposto alla prova del fuoco, fu depurato dalla sabbia, mandò lampi di così viva luce, che riempì tutto il mondo di meraviglioso splendore ».

Un principio fondamentale dei neo-platonici era il graduale passaggio da Dio al mondo, teoria che ha la sua origine in quella di Platone dei demoni considerati come intermediari fra gli dei e gli uomini. Marsilio Ficino scende dal più alto all'infimo essere per cinque gradi, Dio, gli angeli, le anime razionali, le qualità della materia, la materia stessa. L'essenza più alta si estende sempre sino a collegarsi con quella che le sta sotto. Anche l'anima umana non è unita immediatamente alla rude sensualità, ma è contenuta in un altro corpo etereo, che entro a quello terreno essa conserva. L'idea di Dio è formata dalle astrazioni di tutte le perfezioni; ma in lui queste non devono essere una pluralità, non questa e quella, ma fondersi tutte in una cosa unica. Dio è immobile unità dalla quale tutto ha origine e alla quale tutto ritorna; gli angeli sono la immobile pluralità; l'anima è mobile, ma mobile da sé stessa. Da qualunque parte si cominci, essa è il grado mediano, la *tertia essentia;* forma l'anello fra il mondo più alto, lo spirituale, e il più basso, il sensitivo, e può salire a quello come discendere a questo. V'hanno però di nuovo tre gradi di anime razionali, l'anima del mondo, le dodici anime delle sfere, cioè degli

otto cieli stellari e dei quattro elementi, infine le molte anime degli esseri viventi nelle sfere. Tuttavia il Ficino prudentemente non espone come sua questa dottrina, che non era cristiana (IV, 1), e nel commento al *Simposio* di Platone (*Opera*, p. 1342) inclina ad identificare le anime delle sfere cogli angeli motori e tiene che fra Platone e Dionisio Areopagita vi sia una differenza di parole più che di senso.

In questa concezione della forma dell' universo l'anima umana ha una parte importante e ne risulta un' alta idea della dignità dell'uomo. L'uomo sulla terra è veramente il centro dell'universo, centro nel quale si riunisce lo spirituale e il sensitivo. Secondo i teologi del medio evo, gli uomini dimorano quaggiù per patire e purificarsi e riempire così le vuote sedi degli angeli caduti. Anche il Ficino si domanda perché l'anima razionale, che quand'è libera appare più perfetta, entri nel corpo terreno, e fra altro risponde (l. XVI, cap. 3) che ciò accade, affinché il raggio divino, che nel sensibile si divide come nella sua ombra e si allontana da sé stesso, venga di nuovo riflesso in Dio, perché l'anima purifica le immagini del sensibile e le riconduce allo spirituale: « Così l'anima umana ristabilisce il mondo che crolla ».

Le considerazioni filosofiche che il Ficino poneva in iscritto ne' suoi trattati, venivano spesso fuori dalle vive discussioni tenute in quel circolo d'amici uniti nelle medesime aspirazioni. Gli accademici fiorentini erano stretti insieme da un intimo legame spirituale, che nelle lettere del Ficino e di altri trova la sua espressione in calde, anzi esuberanti manifestazioni d'affetto. Si pensava di rinnovare così le amicizie del circolo socratico-platonico. Regnava un vivo spirito di socievolezza, in grazia del quale si procurava di unire le Muse colle Grazie e di adornare gl' insegnamenti della sapienza di quella bellezza artistica e di quella geniale serenità che si ammirava nei dialoghi di Platone. Era specialmente coltivata la musica, la quale, secondo Platone, è l'eco, quantunque debole, delle armonie celesti; il Ficino aveva molta passione per essa ed interrompeva di tratto in tratto il suo lavoro per sonare la lira e cantare. Quantunque melanconico per natura, era tuttavia un uomo di società allegro e dappertutto ricercato. Il filosofo poneva la vera felicità nel soprasensibile; ma però non disdegnava i beni di questa vita, la bellezza terrena, il moderato godimento. Secondo l'esempio del *Simposio* platonico, pa-

reva che la mensa offrisse l'occasione più adatta a filosofiche conversazioni e in questo senso il Ficino celebrò in una lettera (l. III, p. 739) i conviti; come pasti frugali ove fossero imbanditi i salubri doni della natura, pasti conditi dall'arguzia, illuminati dalla ragione, una vera comunanza di vita fra amici. Erano pure gradite le conversazioni all'aria aperta, in campagna, simili ai colloqui che Socrate e Fedro intrecciavano seduti all'ombra dell'alto platano in riva all' Ilisso. Sotto un lauro a Rignano, possedimento campestre di Giovanni Cavalcanti, il Ficino aveva parlato dell'immortalità dell'anima (*Theol. Plat.*, VI, 1). Nelle *Disputazioni Camaldolesi* del Landino gli amici s'incontrano nell'eremo di Camaldoli e si recano nel bosco montano, dove in un prato fiorito, presso una limpida fontana, all'ombra di un faggio riposano e discutono.

Si pensò pure a ripristinare l'uso degli antichi Platonici di festeggiare con un banchetto filosofico il supposto giorno della nascita e della morte del maestro, il 7 novembre. Uno di questi pranzi fu dato da Francesco Bandini, e di un altro banchetto platonico ammannito da Lorenzo de' Medici nella sua villa di Careggi sotto la direzione dello stesso Bandini, dà minute notizie Marsilio nel suo commento al *Simposio* di Platone, commento che egli soleva anche chiamare il libro dell' amore. Poi che i convitati ebbero mangiato, Bernardo Nuti prese in mano il *Simposio* di Platone e diede lettura di tutti i discorsi contenuti in esso; indi pregò gli altri ospiti di dichiararli un dopo l'altro. Giovanni Cavalcanti, il più intimo amico del Ficino, che lo chiamava il suo Acate, prese a commentare le tre orazioni di Fedro, di Pausania e di Erisimaco; Cristoforo Landino quella di Aristofane; Carlo Marsuppini, figlio del poeta dello stesso nome, quella di Agatone, mentre quelle di Socrate e di Alcibiade toccarono in sorte a Tommaso Benci e a Cristoforo Marsuppini.

Questi prolissi, astratti commenti mostrano come l'intelligenza delle bellezze del filosofo fosse turbata da opinioni preconcette. L'opera artistica di Platone va perduta; il carattere personale e l'efficace varietà dei discorsi scompaiono; in tutti il Ficino trova una medesima dottrina esposta in ciascuno parzialmente, la dottrina del vero amore spirituale, che è il rivolgersi della creatura al suo punto di origine, a Dio, e che anche nel mondo terreno, spirituale e materiale, cerca le tracce della bellezza divina, così che la crea-

tura aspira al godimento solo per mezzo della vista, dell'udito e dello spirito, perché la bellezza non è nulla per gli altri sensi. La bellezza è sempre incorporea; anche la bellezza del corpo è qualche cosa di inerente ad esso, ma non il corpo stesso; è il riflesso del sembiante divino che splende negli angeli, poi negli spiriti umani, finalmente nei corpi. Lo scherzoso mito di Aristofane col suo ardito umorismo riceve un'interpretazione allegorica seria e deve essere riferito all'anima che mira a riacquistare nell'amore la sua parte divina perduta. In questo caso la profondità del pensiero diviene barocca. Anche la dichiarazione del discorso di Socrate ha una tinta specificamente neo-platonica e cristiana. L'idea del bello, la bellezza in sé stessa, della quale parlava la saggia Diotima, è perfetta e semplice solo in Dio, il sommo principio, e come dapprima noi amiamo le orme di Dio nelle cose, così dopo essere stati illuminati amiamo solo Dio ed ogni cosa in Dio. Il commento al discorso di Alcibiade tratta specialmente dell'amore inferiore (l'*amor vulgaris*), il quale è rappresentato come una malattia, come una corruzione del sangue provocata da influssi che escono dagli occhi dell'oggetto amato.

Il libro del Ficino sull'amore ottenne larga approvazione; l'autore stesso lo tradusse in italiano e il poeta Girolamo Benivieni ne fu ispirato a comporre la sua canzone sull'amore divino, che Pico della Mirandola a sua volta commentò in italiano in tre libri. Guido Cavalcanti aveva cantato l'amore secondo il concetto scolastico-aristotelico; il Benivieni lo canta secondo il concetto mistico-platonico. Ma come Dante, anche Guido era adesso interpretato secondo le nuove idee filosofiche. In questo senso Cristoforo Marsuppini celebrava nel libro del Ficino quell'antenato del suo amico Giovanni Cavalcanti ed il Pico non vedeva tra la canzone di Guido e quella del Benivieni altra differenza se non questa, che il primo tratta dell'amore terreno (volgare), l'altro del celeste, cioè rispettivamente delle due specie dell'amore platonico. Il Benivieni, riproducendo le idee del Ficino, le riassume e le svolge. La sua poesia, profonda e tutta infiammata dall'ardore di un sentimento religioso, mostra come nello spirito dell'angelo primo creato si risvegli alla contemplazione della bellezza ideale (delle idee poste da Dio in lui) l'amore celeste; come dalla Venere ideale, celeste, la quale emana da Dio (la bellezza celeste), raggi quaggiù la Venere terrestre e l'affetto terreno segua quest'ultima mentre il celeste segue quella;

come questa bellezza terrestre, emanando dall'anima nel corpo, desti l'amore nell'anima sorella scesa sulla terra sotto un medesimo influsso di pianeta e come quest'anima innamorata si elevi dal bello sensibile all'immagine spirituale di esso, dal bello individuale all'universale e quindi accolga in sé prima il riflesso della divina bellezza delle idee, poi questa bellezza stessa e finalmente voli a Dio, fonte di ogni bellezza; come dunque quaggiù tutto il bello non sia per lo spirito altro che uno scalino per assorgere alla divinità. L'abbondanza dei pensieri stretti nelle angustie della forma metrica e l'oscurità dell'espressione che si muove fra le immagini e le allegorie platonico-mistiche, fanno sì che alla canzone sia molto necessaria la spiegazione del Pico.

Ciò che propriamente traeva il Ficino e i suoi amici al platonismo non era solo un bisogno filosofico, ma insieme anche un bisogno religioso. A questo corrispondeva la costante tendenza di Platone verso il divino, tendenza ancora più spiccata nella dottrina neo-platonica tutta pervasa dalla mistica aspirazione al congiungimento coll'assoluto. Gli altri filosofi, scriveva il Ficino a Giovanni Cavalcanti (*Op.*, p. 638), hanno quasi tutti atteso a studiare le cose naturali e, poiché queste altro non sono che le immagini delle cose vere, hanno sognato; Platone, che si dedicò al divino, vegliò solo fra tutti o più che tutti. Perciò egli preferisce seguire Platone, *il teologo*. Secondo il Ficino, la contemplazione del divino, cioè la religione è la vera caratteristica dell'uomo, ciò che spiritualmente lo distingue dalle bestie, come esteriormente il camminare diritto. Quindi egli intitolò la sua opera principale *Theologia platonica*, seguendo il modello de' sei libri di Proclo εἰς τὴν Πλάτωνος Θεολογίαν. Il Ficino era un dotto teologo; nel 1473 abbracciò anche lo stato ecclesiastico e lo fece con sincerità di intenzione. Tra religione e filosofia non voleva separazione, e giudicava che appunto nella loro unione stesse la loro salvezza e che la grande corruzione del suo tempo avesse la sua radice nel fatto che scienza e fede erano distinte, che i filosofi erano atei, i preti ignoranti. Il sapere doveva produrre un maggior fervore religioso. Con due ali, dice Platone, lo spirito si eleva a Dio, coll'intelletto e col volere; coll'intelletto ha specialmente da fare il filosofo, col volere il sacerdote; l'intelletto deve illuminare il volere, il volere infiammare l'intelletto (*De christ. Rel.* in principio).

Questo è per il Ficino come per il Bessarione, il pregio e la verità della filosofia platonica; il suo accordo cioè in punti così essenziali colla dottrina del cristianesimo. Egli si riferisce a S. Agostino, il quale aveva detto che i platonici erano cristiani, eccettuate lievi diversità. Anzi, come nel medio evo Aristotile, così ora Platone diviene un sostegno della fede; i suoi argomenti devono aiutare, come dice il Ficino al principio della *Theologia platonica*, a persuadere coloro che non si arrendono facilmente alla sola rivelazione divina. Egli cerca di interpretare in una maniera innocua alcune opinioni di Platone che contradicono al dogma, come la teoria della preesistenza delle anime e della metempsicosi (l. XVII, cap. 4). La punizione platonica delle anime reiette gli sembra corrisponder bene all' Inferno cristiano; la purificazione, rettamente concepita, al Purgatorio. Ciò nondimeno non pensa a sacrificare al suo filosofo nessuna proposizione di fede, persino insegna che il ricongiungimento del corpo coll'anima nel giorno del giudizio è necessario alla compiuta beatitudine (XVIII, 9), mettendosi in aperta contradizione con tutto il suo sistema, nel quale il corpo appare pur sempre come un impaccio che avvilisce l'anima. Ripetutamente egli subordina le sue idee alla decisione della Chiesa.

Così anche il suo libro *De christiana religione*, il quale fu compiuto verso il 1474, non è poi una filosofia della religione, ma solo un'infilata di prove e d'autorità, specialmente di autorità, in favore della verità del cristianesimo. Se noi non comprendiamo le dottrine della fede, è questo appunto un segno della loro divinità, perché ciò che il nostro spirito afferra compiutamente, è più piccolo del nostro spirito e non può esser divino. In materia di religione ciò che vale è la fede; l'*ipse dixit* basta a provare quanto Cristo e i suoi apostoli insegnarono. Tuttavia il Ficino tenta una specie di deduzione filosofica per dimostrare la Trinità e l'incarnazione, e anche dove scrive specialmente da teologo, lascia parlare i filosofi classici, credendo che quanto essi conoscevano del vero, fosse loro pervenuto direttamente o indirettamente dai Giudei, opinione che Filone di Alessandria aveva messo fuori, che alcuni padri della Chiesa avevano a loro volta accettato e alla quale si accostò anche il Bessarione. I misteri della fede, conosciuti dagli antichi filosofi e riuniti nei libri di Platone, furono intesi rettamente solo quando Cristo ebbe insegnata la sua dottrina: « I pla-

tonici si servirono della divina luce del cristianesimo per interpretare il divino Platone » (cap. 22).

Il Ficino poi non sapeva indursi a credere che colui che quantunque non cristiano egli stesso, appariva tuttavia come un mistico araldo del cristianesimo, dovesse nel mondo di là essere destinato all'eterna dannazione. Ai grandi pagani Dante aveva assegnato uno speciale soggiorno onorevole nell'Inferno e aveva saputo con qualche pretesto condurne alcuni nel Purgatorio e nel Paradiso. Anche il Ficino trovò una scappatoia. Quella parte della legge mosaica che è obbligatoria per tutti gli uomini, scriveva in una lettera (l. V verso la fine, p. 806), può essere conosciuta anche per mezzo del puro giudizio naturale, perché altro non richiede se non l'adorazione di un solo Dio e una vita illibata. Pitagora, Socrate, Platone ed altri seguirono questi precetti e sfuggirono così all'Inferno, giunsero al Limbo, dove furono fatti certi della venuta del Messia dai profeti che ancora vi si trovavano o da angeli. E così i Pagani del pari che i Giudei poterono aspirare al cielo, prima per mezzo della speranza in Cristo, poi per mezzo della presenza di Cristo. — In tal guisa un pio sentimento sapeva conciliarsi colla tolleranza di uno spirito mite e con l'amore e la gratitudine per i grandi maestri della sapienza.

Dinanzi ad Aristotile i platonici fiorentini non presero un atteggiamento più ostile che i neo-platonici dell'antichità e il Bessarione. Cristoforo Landini (1424-1504) dà bensì la preferenza a Platone, ma dimostra la più grande venerazione per Aristotile. Egli usciva da una famiglia di Pratovecchio, ma era nato a Firenze; insegnò (dal 1457) rettorica e poetica nell'Università con grande successo, divenne segretario di Parte guelfa e poi cancelliere della Signoria, ufficio che tenne fino al 1497. Scrisse commenti a Virgilio e ad Orazio e una raccolta di elegie latine, che intitolò *Xandra* dal nome di un'Alessandra da lui amata. Ancora in giovane età compose i tre dialoghi *De anima*, nei quali, come dice egli stesso, riunì insieme la dottrina platonica, l'aristotelica e la stoica e le subordinò tutte alla verità cristiana. Quivi inoltre si studiò, adoratore della bella forma com'egli era, di liberare l'esposizione dalla sua aridità scolastica e dalle spinose argomentazioni della dialettica, di darle eleganza stilistica e di renderla intelligibile a tutti.

La medesima tendenza ad un'esposizione facile ed alquanto attraente appare anche nelle *Disputazioni Camaldolesi*. Esse ripro-

ducono le conversazioni che in quattro giorni dell'estate del 1468 devono aver avuto luogo nel bosco di Camaldoli fra amici e membri dell'Accademia, il Landino stesso, Leon Battista Alberti, i due giovani Medici, Lorenzo e Giuliano, Marsilio Ficino, Alamanno Rinuccini ed alcuni altri. Parlarono dapprima intorno alla superiorità della vita attiva o della contemplativa, concludendo che per l'uomo è necessario l'equo contemperamento dell'una e dell'altra; poi intorno al sommo bene, che naturalmente si riponeva nella virtù e nella cognizione di Dio. Nei due ultimi giorni Leon Battista Alberti, invitato da Lorenzo, dichiarò l'allegoria dell'*Eneide* di Virgilio, dove trovava appunto rappresentata quella vita filosofica ideale, cioè la graduale salita verso la più alta perfezione. Enea è l'uomo che dopo molti errori giunge a poco a poco al sommo bene, alla contemplazione del divino. Troia significa l'età giovenile, quando l'uomo è guidato ancora solo dai sensi; Paride che segue la Venere terrena, vi rimane e perisce colla città; Enea è condotto via dalla Venere celeste, che è l'amore della bellezza divina, l'aspirazione alla contemplazione del divino. L'opposizione di Anchise significa la lotta fra la sensualità e lo spirito, perché Anchise, come padre mortale di Enea, personifica la parte terrena di lui. L'Italia, meta del viaggio, è la vera sapienza; ma prima che Enea vi arrivi, si intromettono nuovi impedimenti, perché lo spirito non si è ancora fermamente assuefatto all'esercizio della virtù. La Tracia e le isole Strofadi simboleggiano due maniere di cupidigia; la nemica Giunone rappresenta l'ambizione; il viaggio a Cartagine la temporanea diversione dalla contemplazione alla vita attiva (la *vita civilis*); Didone è la *vita civilis*; l'amore per lei, il desiderio di dominare; la sua morte alla partenza di Enea insegna che quegli stati devono perire, che sono abbandonati dai saggi. La discesa all'Inferno significa che lo spirito deve, come Platone voleva, conoscere i vizi e purificarsi, prima di potersi avvicinare al divino (ai Campi elisi). Questi sono i tratti principali dell'interpretazione, la quale non va oltre al sesto libro dell'*Eneide;* ma essa non rimane ristretta al generale, bensì si estende con grande sottigliezza sino ai fatti e alle circostanze meno appariscenti. Tutto deve avere un significato e il Landino non dubita che il poeta abbia veramente avuta questa idea.

Il concetto che l'*Eneide* fosse un'opera allegorico-morale, sorto già nella tarda antichità, aveva dominato attraverso tutto il medio evo. Lo troviamo anche nel Petrarca e di nuovo nel Filelfo in

una sua lettera del 21 dicembre 1427. I neo-platonici, come Plotino, amavano l'esegesi filosofica dei miti e il Ficino coi suoi discepoli li seguivano in codesta tendenza. Così il concetto tradizionale e medievale dell'essenza della poesia non poteva essere che rafforzato. Per quanto poco la viva pratica si accordasse con ciò, in teoria si diceva pur sempre che la poesia espone la sapienza filosofica sotto un bel velo, precisamente come Dante aveva creduto. Il Landino nella sua dichiarazione dell'*Eneide* già rinvia più volte alla *Commedia* e fa dire a Lorenzo che per lui l'intelligenza di Dante procede di pari passo coll'interpretazione di Virgilio e che ora vede come il primo abbia quasi in tutto imitato il poeta antico. Manifestamente il Landino nell'interpretare molte particolarità dell'*Eneide* tien d'occhio la *Commedia* e si lascia guidare dal desiderio di dar rilievo alle concordanze dell'allegoria dell'una con quella dell'altra. Il Ficino nel proemio alla sua traduzione della *Monarchia* di Dante, disse che questi « aveva bevuto col vaso di Virgilio alle fonti platoniche ». Né con questo l'essenza della relazione fra i due poeti veniva ad essere svisata, perché, se anche Dante può essersi spiegati i particolari diversamente, il pensiero fondamentale della *Commedia* era quello stesso che pur egli già trovava nell'*Eneide*, la liberazione dell'uomo dai vincoli del senso per il conseguimento della vera felicità.

Così il Landino era naturalmente condotto al suo maggior lavoro, il commento a Dante, composto nel 1480. Ma l'interesse che presenta questa prolissa opera, è piccolo. Il Landino unisce insieme Platone ed Aristotile e li corregge entrambi colla fede cristiana; inoltre sa bene che Dante, era peripatetico; onde accade che le sue interpretazioni non sono quali si potrebbero aspettare in un commento platonico. Nelle cose principali non si scosta notevolmente dai più antichi espositori, anche se qua e là citi Platone. Nella stessa intelligenza estetica del poema è appena visibile un progresso.

Nelle opere del giovane Pico della Mirandola appare in più considerevole misura l'elemento mistico e fantastico del neo-platonismo, l'aspirazione al Dio uno, a dissolversi e consumarsi in lui, ed insieme lo studio della sapienza occulta e delle arti occulte, nelle quali si manifesta quaggiù la forza del divino. Giovanni Pico, conte della Mirandola e di Concordia, nato nel 1463, già da fanciullo destò ammirazione per la sua intelligenza; a quattordici anni andò a

Bologna a studiare diritto canonico, poi si rivolse alla filosofia e visitò scuole diverse d'Italia e di Francia. Era dapprima aristotelico, ma durante il suo soggiorno a Firenze nel 1484 entrò in relazione coll'accademia. La *Teologia platonica* del Ficino valse ad avviarlo alle idee del circolo fiorentino, ed egli credette tosto di osservare, non ostante la diversità delle espressioni, la più grande armonia fra Platone ed Aristotile. Ma il campo del sapere aperto fino allora non gli bastò. Dopo il greco studiò l'ebraico, il caldaico e l'arabo e pare che raggiungesse una certa perizia almeno nella prima di queste lingue. Si sprofondò nella cabala, che si era procurata con grandi spese, e persuaso che vi si contenesse veramente l'interpretazione della legge, da Dio stesso comunicata a Mosè e dapprima tramandata sulla bocca degli eletti, vi trovò non tanto la religione mosaica quanto la cristiana, il mistero della Trinità, le dottrine dell'incarnazione, del peccato originale e dell'espiazione, delle pene del Purgatorio e dell'Inferno, delle gerarchie degli angeli, in breve le stesse cose che presso Paolo, Dionisio, Girolamo ed Agostino; così che riusciva possibile combattere gli Ebrei colle loro stesse armi, colla sapienza attinta alle loro fonti medesime.

Nel 1486, in età di ventitré anni andò a Roma e fece affiggere pubblicamente novecento tesi, invitando i dotti lontani a venire a sue spese a discuterle. Erano proposizioni teologiche, filosofiche, fisiche, cabalistiche e magiche, delle quali le prime quattrocento aveva desunto da altri e le cinquecento restanti erano sue proprie. Fra quest'ultime stava in prima linea l'affermazione della concordia fra Platone ed Aristotile. Le tesi magiche trattano coll'aiuto della cabala e degli inni orfici d'arti occulte e parlano dei prodigi ottenuti per mezzo di esclamazioni, di parole, di segni, di figure. Il Pico, come il Ficino e tanti altri loro contemporanei, credeva alla magía; vi era secondo lui una magía riprovevole fondata sull'aiuto dei demonî, ma anche una magía permessa, che poneva in moto le forze occulte da Dio infuse nelle cose.

Come introduzione a questa grande disputa da lui disegnata, compose un'orazione in difesa ed esaltazione della filosofia. Infiammato da un entusiasmo giovanile, il Pico si crede sollevato dal platonico *furor divinus* e parla come un predicatore, con sovrabbondanza di immagini orientali e di parabole, citando ad un fiato Mosè e il *Timeo*, Bacco, le Muse, Zoroastro, la Cabala e Pitagora. Egli stesso o il suo editore intitolò l'orazione *Della dignità umana*.

La dignità dell'uomo consiste nel suo elevarsi per mezzo della propria forza e del proprio merito. L'animale porta seco dalla nascita ciò che possiede; gli spiriti sovrumani sono al momento della loro creazione o poco dopo quello che sempre saranno. Quando Dio creò l'uomo, tutto nel mondo era stato distribuito, e perciò non gli diede il possesso di nulla, ma bensì l'attitudine a tutto acquistarsi. Lo pose nel mezzo del mondo, non lo fece né celeste, né terreno, né mortale, né immortale, volendo che per mezzo del libero arbitrio si plasmasse da sé, si riducesse a quella forma che egli stesso volesse. « Tu puoi, disse Dio ad Adamo, degenerare verso uno stato inferiore e divenire bestia; tu puoi inalzarti più alto, verso il divino, purificandoti con una risoluzione del tuo spirito ».

Solo in questo luogo il Pico raggiunge tale elevatezza poetica. La seconda parte dell'orazione è una difesa contro le aggressioni de' suoi nemici. La disputa però non ebbe luogo e il discorso non fu mai tenuto. Egli aveva espressamente sottoposto le sue tesi al giudizio del papa e della Chiesa; ma i suoi avversari ne scovaron fuori tredici eretiche ed Innocenzo VIII proibì la lettura delle proposizioni. Il Pico scrisse allora un'apologia, la quale fu pure messa in sospetto al papa. Innocenzo dichiarò che nessuna accusa poteva colpirlo personalmente, ma il libro delle tesi restò condannato, nonostante gli sforzi fatti da Lorenzo de' Medici per cambiar la opinione del papa. Più tardi Alessandro VI con un breve del 1493 risolse formalmente che l'autore dovesse essere prosciolto da ogni sospetto di eresia.

Nel 1487 il Pico si recò da Roma nuovamente in Francia; poi visse ora a Firenze nella più intima domestichezza col Ficino e col Poliziano, vicino ai quali abitava in una villa presso a Fiesole, ed ora a Ferrara. Il suo sapere pareva un prodigio in lui così giovane. Inoltre egli era ricco, aveva un aspetto maestoso e insieme affascinante ed era dotato d'una straordinaria memoria e d'una eloquenza smagliante. Il Poliziano in ispecialità guardava a lui con entusiastica venerazione, lo reputava un genio superiore, l'orgoglio del secolo e alludendo al significato del suo nome (*picus*, picchio), lo chiamava, anziché Pico, fenice che si annidava nel lauro mediceo, nomignolo che divenne generale fra gli amici. In realtà possedeva una prodigiosa conoscenza di libri, la quale produce nelle sue opere un guazzabuglio vario e confuso. Egli si sforza

di trovare dovunque la stessa verità, il dogma cristiano e il misticismo neo-platonico, e di citare in favore di quella la testimonianza di tutti i sapienti di tempi e di popoli diversi, contorcendo e interpretando la parola dove essa non si acconci a quel fine. Una vera aberrazione intellettuale è la sua opera intitolata *Heptaplus, de septiformi sex dierum Geneseos enarratione* (1489). Nel racconto mosaico della creazione egli crede che deva essere racchiusa ogni sapienza ed infatti colla sua arte ermeneutica ve la trova. Lo interpreta sette volte in un senso sempre diverso e così ne trae fuori dottrine fisiche e metafisiche in perfetto accordo cogli antichi filosofi e col cristianesimo. È questo un giocare colle parole, alle quali l'autore può attribuire qualsiasi significato, dopo averle private di tutti.

Voleva anche scrivere una *Teologia poetica* o, come la chiama altrove, una *Filosofia poetica*, per mostrare come gli antichi poeti nascondessero i misteri della sapienza negli enigmi dei loro componimenti. Inoltre pensò di commentare di nuovo il *Simposio* di Platone, manifestamente per introdurvi interpretazioni mistiche in copia ancora maggiore che non avesse fatto il Ficino. Ma le due grandi imprese della sua vita furono un'opera contro i nemici della Chiesa, che egli divise in sette classi e che volta per volta si proponeva di combattere colle lor proprie armi, e la concordanza fra Platone ed Aristotile, alla quale, come diceva, molti avevano bensì creduto, ma che nessuno aveva fin allora provato. La sua morte immatura gli impedì di compiere questi disegni, essendo stato rapito da una febbre a trentadue anni il 17 novembre del 1494 a Firenze. Dell'opera *De concordia Platonis et Aristotelis* aveva in anticipazione pubblicato una parte, *De ente et uno*. All'altro lavoro devono appartenere, a quanto dice l'editore, i dodici libri *In astrologiam*, che Gian Francesco Pico pubblicò dopo la morte dello zio. La fede nell'astrologia era in quel tempo vigorosa, come fu ancora a lungo dipoi; persino quelli che più avvicinavano il Pico, come il Landino e anche il Ficino, vi partecipavano in un certo senso. Si potrebbe quindi fare al Pico un gran merito della sua indipendenza da questa follia, se anche nel resto si fosse mostrato più libero da credenze superstiziose e non fosse stato avviluppato nei segreti magici e cabalistici. Ma l'astrologia era in contradizione colle dottrine cristiane; la magía, com'egli la intendeva, no.

Il platonismo fiorentino si era proposto di conciliare la fede colla scienza, colla ragione e coll'autorità. Era vana fatica; le contradizioni permanevano insolute; il filosofo si fermava col suo pensiero ad un certo punto e cedeva il posto al teologo. L'elemento religioso-mistico, che produceva l'illusione di un accordo, finì coll'avere il sopravvento e il risultato definitivo fu il ritorno ad un'austera e angusta ortodossia. Quando il Savonarola predicò a Firenze il rinnovamento della fede, i platonici furono con lui. Marsilio Ficino gli tributò viva approvazione, ma gli si dichiarò poi contrario, quando il Savonarola si rivelò accanito nemico de' Medici, e morto lo chiamò un mostro nato per la rovina dei Fiorentini. Il minore dei Pico, Giovan Francesco, divenne uno dei più ardenti seguaci del frate, e di suo zio narrò che era in lui avvenuta una grande mutazione, che aveva abbruciato le sue poesie amorose, che distribuiva il suo ai poveri, che spesso si flagellava e che aveva intenzione, appena compiuti i suoi lavori, di girare il mondo predicando come frate zoccolante oppure di entrare nell'ordine domenicano. Qui pare che il pio nipote abbia alquanto esagerato. Ma il Benivieni la ruppe di fatto col suo passato filosofico, si pentì del suo platonismo, che pur era così cristiano, come di qualche cosa di pagano, a fatica si risolse a pubblicare la sua canzone sull'amore e pregò il lettore, ove qualche cosa vi fosse contraria alla dottrina della Chiesa, di preferire l'autorità di Cristo e di san Tomaso d'Aquino a quella di Platone. In generale condannò le sue opere poetiche anteriori e nel lungo tempo che ancor gli rimase di vita (morì nel 1542) compose solo canti strettamente religiosi.

La società filosofica che Cosimo de' Medici fondò sotto il nome di accademia, non fu la prima associazione di dotti intesa a secondare le comuni aspirazioni. Un carattere simile avevano già le le conversazioni del genere di quelle che ci sono descritte nel *Paradiso degli Alberti*, i convegni presso fra Luigi Marsili e, dopo la sua morte, presso gli altri frati di Santo Spirito, quelli presso frate Ambrogio nel chiostro degli Angeli e le discussioni alle quali secondo che dice Vespasiano (*Vita di papa Niccolò*, cap. 5), prendevano parte mattina e sera all'angolo del palazzo della Signoria Leonardo Aretino, Giannozzo Manetti, il Poggio, l'Aurispa e, quando dimorava a Firenze, anche fra Tommaso da Sarzana. Le vive relazioni reciproche e lo scambio delle idee erano in generale un bisogno per gli eruditi fiorentini. Ma il circolo filosofico che Co-

simo e poi Lorenzo raccolsero intorno a sé, fu il primo
tasse il nome di accademia, derivato appunto dalla scuo
tone in Atene, nome che di là passò poi a tutte le altre as
di simil fatta, ed il primo che avesse intenti e scopi de
quantunque fortunatamente non avesse ancora stabili forme
A Roma gli tenne dietro una seconda accademia, quella
Pomponio Leto (1428-1498), alla quale appartennero fr
lippo Buonaccorsi e Bartolomeo Sacchi da Piadena nel
nese, che dal suo borgo natale si chiamava Plàtina (14
Codesti accademici si occupavano delle antichità roman
antichi autori, assumevano nomi classici, usavano formu
niere di dire classiche, cercavano di rinnovare antiche con
festeggiavano ogni anno il preteso giorno natalizio della
Roma. Sotto Paolo II furono accusati di ateismo e di
zione ad una congiura e tanto Pomponio Leto quanto i
furono carcerati; ma dopo una severa inquisizione con
tortura, il papa finì col liberarli, avendo riconosciuto nel
tegno più un trastullo, che un serio pericolo; il loro p
ganesimo non andava oltre i nomi e le parole. Dopo la
Paolo, Pomponio ricostituì l'accademia ed egli stesso ins
grande successo all'Università romana. A Napoli il Panor
colse intorno a sé una società consimile, che più tardi eb
il Pontano e da lui si intitolò *Academia Pontaniana*. .
essa si assumevano nomi speciali di forma classica; in al
ne impareremo a conoscere i membri più importanti.

XVIII.

lingua volgare nel secolo XV e la sua letteratura.

XV il movimento erudito si ripercosse vivamente in della società. Se ancor oggi che possediamo già tanta ichità e poco di veramente nuovo e sorprendente ci ettare, le persone colte hanno pure tanto interes- ogni nuova scoperta, ben ci possiamo immaginare essere l'agitazione degli spiriti allora, quando sco- vano a scoperte, quando scrittori che erano ammirati z'essere ancora conosciuti, si presentavano l'uno dopo do lettore, quando dalle biblioteche di antichi con- ıo della terra il mondo classico balzava fuori in un re più chiaro e compiuto. E coll'ammirazione si me- ioia superba. Ciò che ricompariva dinanzi agli sguardi dei ... ›ranei, era per gli Italiani il loro proprio passato; questo richiamar in vita l'antichità non era se non la continuazione di tendenze che abbiamo potuto costantemente osservare nei secoli precedenti. Dante andava orgoglioso d'aver nelle sue vene sangue romano; il Petrarca aveva cantato Scipione Africano come l'eroe nazionale, e un Arnaldo da Brescia, un Cola di Rienzo si erano provati a ristabilire in Campidoglio l'antica repubblica coi suoi senatori e co' suoi tribuni. Per la scoperta dell'antichità parve davvero agli Italiani di rinascere (*Rinascimento*), di riaffermarsi discendenti dei Romani ed eredi della più splendida coltura intellettuale di fronte ai barbari, i quali dovettero di nuovo chinarsi dinanzi ad essa, mentre gli Italiani si sentirono nuovamente di gran lunga superiori alle altre nazioni, dalle cui carceri liberavano i grandi antichi.

Era naturale che questa maniera di pensare conducesse ad esagerazioni; che alcuni non volessero più riconoscere per grande,

bello, vero, se non ciò che appartenesse all'antichità; che si disprezzasse la lingua volgare e con essa talvolta perfino la grande letteratura italiana dell'età precedente. Contro questa superstiziosa idolatria dell'erudizione classica alzavan la voce coloro che nella scienza e nella poesia si mantenevano ligi alle tradizioni. Cino Rinuccini, a noi già noto come petrarchista, diresse contro i detrattori di Dante, del Petrarca e del Boccaccio un'invettiva che egli però scrisse in latino, manifestamente per lo stesso motivo per cui Dante aveva composto in latino il suo trattato *De vulgari eloquentia*, vale a dire perché egli polemizzava appunto contro quelli che non avrebbero letto l'italiano. Il Rinuccini biasima i moderni filologi, che rivolgono tutta la loro attenzione alle minuzie e trascurano l'essenziale; difende la sostanza della scienza medievale scolastica (il *trivium* e il *quadrivium*) contro il nuovo avviamento formale e protesta contro la preferenza data a Platone su Aristotile, il *maestro di color che sanno* nella filosofia naturale; si scaglia contro la vita sregolata e senza famiglia degli umanisti, contro l'indifferenza nelle cose politiche, contro il paganesimo nelle religiose. Ed oltre a tutto ciò difende bellamente i grandi poeti italiani, in primo luogo Dante, cui avevano chiamato *poeta da calzolai* e il cui poema, vera sintesi del sapere, crede si debba porre per bellezza di invenzione, per ricchezza di dottrina, per profondità di pensiero al di sopra di tutte le poesie greche e latine. In maniera simile a quella del Rinuccini si esprimeva Domenico da Prato dedicando ad un amico alcuni suoi scritti. Egli sferza il rilassamento intellettuale e quella inettitudine a produrre che mentre si inalberava pedantescamente, non metteva fuori altro che traduzioni dal greco in latino e che diceva potersi fare del libro di Dante cartocci per gli speziali e i pizzicagnoli.

Se si prescinda da certi tratti troppo crudi dovuti alla passione polemica, l'immagine disegnata dal Rinuccini e da Domenico da Prato si adattava senza dubbio a molti umanisti. Ma essa si riferisce ai primi tempi del movimento e ci si ingannerebbe a partito, ove la si stimasse vera per tutto il secolo XV e si credesse che quel modo di pensare fosse generale. Il Filelfo infatti attribuiva solo al latino dignità di lingua letteraria, perché esso era esteso a tutto il mondo e gli umanisti volevano scrivere non per la nazione soltanto, ma per l'umanità; usava l'italiano per le cose che non desiderava di veder pubblicate e conservate, e quando

per desiderio del duca Filippo Maria se ne valse ad altro scopo, lo fece contro sua voglia e sempre assai male. Ma a Firenze mentre interpretava gli scrittori antichi, nei giorni festivi egli teneva in duomo anche pubbliche letture sulla *Commedia*, premettendovi come introduzione discorsi in lode di Dante, e faceva comporre discorsi consimili anche da' suoi discepoli. Leonardo Aretino scrisse in italiano brevi biografie di Dante e del Petrarca, e Giannozzo Manetti compose in latino le *Vitae* di questi due e del Boccaccio. In certe erudite conversazioni che devono aver avuto luogo nel 1401 presso Coluccio Salutati e presso Roberto de' Rossi e delle quali ci informa Leonardo Aretino nel suo *Dialogus ad Petrum Histrum* (P. P. Vergerio), Niccolò Niccoli pronuncia bensì il più sprezzante dei giudizi intorno a Dante, al Petrarca e al Boccaccio, ma solamente per ritirarlo il giorno dopo e dichiararlo un artificio rettorico col quale aveva voluto provocare appunto le lodi di quei poeti, essendone egli stesso uno zelante ammiratore e avendo perfino imparato a memoria la *Commedia*, anzi sapendone ancora buona parte. Anche il suo amico Poggio gli pose in bocca le più alte lodi dei tre grandi fiorentini nel suo dialogo *De infoelicitate principum* (fol. 152). Similmente loda Dante e il Petrarca papa Pio (*Comment.* l. II, p. 50); Benedetto Accolti afferma senza ambagi che in quanto ad eleganza e ricchezza essi non sono punto inferiori a Virgilio o ad Omero (1), e se altri, come Paolo Cortese o il Pontano, li biasimano aspramente, questo giudizio si riferisce sempre soltanto alla loro latinità, non alle loro opere in generale. I platonici fiorentini per il loro indirizzo religioso dovevano tener Dante in gran pregio; il Ficino trovava in lui molte proposizioni platoniche e ne tradusse in italiano la *Monarchia;* il Landino ne commentò la *Commedia.* In generale si vede che la grande poesia italiana del secolo XIV aveva un'efficacia alla quale si poteva sottrarsi solo con uno sforzo. Anche quelli che, come il Filelfo, in teoria attribuivano valore solo alla lingua classica, si chinavano ammirando dinanzi al poderoso poeta. Una letteratura che aveva cominciato con Dante non poteva di nuovo interrompersi.

---

(1) *Dialogus de praestantia virorum sui aevi* (a Cosimo de' Medici, fra il 1459 e il 64), Parmae, p. 90.

Se dunque nei primi decenni del secolo XV vediamo spregiato l'italiano ma rispettati i suoi grandi scrittori, dopo il 1440 anche i dotti cominciano a riconoscere la dignità della lingua volgare stessa. Leon Battista Alberti ne difese l'uso letterario nel proemio al terzo libro dei suoi dialoghi *Della famiglia*, affermando che essa non sarebbe punto inferiore alla greca e alla latina se, come queste, fosse nobilitata da scrittori famosi, e non meno calde difese della lingua italiana scrissero più tardi Lorenzo de' Medici ed il Landino. Benedetto Accolti (*Dialogus*, p. 89) disse: « Nec multi facio qua quisque lingua, materna scilicet an latina, proloquatur, modo graviter, ornate copioseque pronunciet ». Il pregiudizio così profondamente radicato in Italia fin dai tempi anteriori contro l'uso letterario della lingua materna non aveva dunque nel corso del secolo XV guadagnato terreno in confronto coll'età precedente; anzi sembra che non ostante il predominio dell'avviamento erudito degli studi, abbia piuttosto avuto luogo un progresso verso quel pieno riconoscimento dei diritti dell'italiano che si ebbe poi nel secolo XVI.

L'uso della lingua volgare era promosso anche dagli eccitamenti di alcuni principi che non possedevano una sufficiente coltura classica. Il duca Filippo Maria Visconti, il quale amava assai il Petrarca e volentieri si faceva leggere Dante, esortò Guiniforte da Barzizza, figlio di Gasparino, a comporre il suo commento all'*Inferno* di Dante e il Filelfo a commentare il Petrarca, e per suo desiderio quest'ultimo scrisse anche un poema in quarantotto canti in terzine su S. Giovanni Battista, poema che compì nel 1445. Per incarico dello stesso principe, Pier Candido Decembrio tradusse in italiano i Commentari di Cesare, Quinto Curzio e i primi dieci libri di Livio. Alcuni anche credevano soltanto che la lingua volgare non fosse al suo posto nella letteratura seria più elevata, nell'eloquenza solenne, nella storia, nell'epopea, dove si imitavano gli antichi, ma che fosse adatta alla poesia amorosa, genere più leggiero. Erano quindi ancora dell'opinione stessa che Dante al tempo della *Vita Nuova* o il Petrarca. Diversi umanisti scrissero perciò versi pertrarcheschi, come ad esempio Ugolino Pisani da Parma.

A noi tuttavia importa assai più osservare come non solo fosse allora imitato il poeta della forma elegante, ma perfino la maniera più popolare della poesia amorosa rifiorisse negli strambotti e nelle canzonette di Lionardo Giustiniani. Questi, nato verso il

1388, apparteneva ad una delle più cospicue famiglie del patriziato veneziano; discepolo del Guarino, fu in corrispondenza con lui, col Niccoli, col Traversari e specialmente col Filelfo, dal quale fu spesso lodato. Tradusse in latino le vite plutarchiane di Cimone, Focione, Lucullo e compose alcune orazioni. Ma la sua larga operosità politica lo distrasse dal lavoro erudito; fu *avogadore* della Repubblica, governatore nel Friuli (1432), ebbe parte autorevole nel governo durante la guerra contro Filippo Maria, come membro del consiglio e come *savio*, e il 29 dicembre 1443 arrivò all'alta dignità di procuratore di S. Marco. Volentieri sarebbe ritornato agli studi prediletti, all'*otium cum dignitate post diuturnum negotium*, come egli ciceronianamente scriveva a Palla Strozzi; ma gli affari pubblici non lo lasciarono libero neppure quando divenne cieco. Morì ai 10 di novembre del 1446.

Gli strambotti e le canzonette sono opera della sua gioventù, quindi del principio del secolo XV. *Strambotto* è ancor oggi il nome che si dà alla forma della poesia popolare siciliana, cioè ad una strofe di otto endecasillabi alternativamente legati da due rime: AB AB AB AB. Ma presso i poeti colti lo strambotto ha quasi sempre la forma dell'ottava, sei versi a rime alternate e due a rima baciata per chiusa; così sempre anche presso Lionardo Giustiniani, il quale sembra avere per primo derivato dalla poesia del popolo questa forma poi molto usata. Le poche poesiòle di tal genere che conosciamo come sue, ventisette strambotti, formano un ciclo continuato, nel quale si esauriscono i pochi temi della poesia erotica popolare italiana; dapprima la lode dell'amata e della potenza de' suoi vezzi, i lamenti per i dolori dell'amore e la benedizione di colei che ispira al poeta il nuovo sentimento, preghiere di ascolto, saluti, sospiri; poi la disillusione, accuse, imprecazioni contro tutto ciò che prima era benedetto, invettive contro l'infedele e la disperazione per la felicità perduta. L'espressione di questi sentimenti nella sua brevità e spontanea semplicità, la vivacità dell'immagine disadorna, l'uso delle ripetizioni che devono rendere più penetrante il pensiero, colgono perfettamente il tono del canto popolare italiano. Non pochi luoghi e talvolta intere strofe si incontrano con certe modificazioni in poesie che si cantano ancor oggi. Gli uni e le altre derivano, come credo, dal Giustiniani stesso, ma appunto perciò provano come egli si fosse adattato allo spirito del popolo. È un fatto curioso in un'età erudita presso un uomo

erudito. Ma il raccostamento e l'unione del genere popolare e del classico-dotto sono generali nel secolo XV; sono anzi fatti caratteristici dell'età che fu accusata di essersi rivolta esclusivamente all'erudizione e di aver così interrotta la tradizione nazionale. In realtà dopo il secolo XIV la tradizione della poesia volgare non fu spezzata ed anche le canzonette del Giustiniani formano la continuazione di quella maniera poetica che abbiamo trovato nelle ballate del Sacchetti, del Soldanieri, di Alesso Donati.

Per lo più sono canti che l'amante intuona dinanzi alla casa della bella, esaltandola, supplicandola, lamentandosi con lei de'suoi dolori, rimproverandola della sua crudeltà o infedeltà. Il carattere popolare si manifesta segnatamente in certe allusioni a circostanze reali, allusioni che mancano alla poesia convenzionale, nelle invocazioni dell'amata alla quale si dànno titoli come *perla grasiosa*, *perla mia cara*, *regina del cor mio*, nei paragoni, nella cruda espressione dei desiderî e nella violenza delle imprecazioni. Singolarmente belle sono le terzine: *Io credo ben che 'l bon servire è vano*, dove il poeta si lamenta del matrimonio dell'amata con un altro, e la ballata *Resina del cor mio*, dove sono rappresentate con grande verità e vivacità le civetterie colle quali la fanciulla adesca l'amante, e la ritrosia con cui ne delude poi le speranze.

Codeste canzonette, che Lionardo stesso metteva spesso in musica, ottennero uno straordinario favore. Cantate in occasione di nozze, di banchetti, sulla strada e dal popolo, esse si diffusero rapidamente: « dulcissimis carminibus et peritissime vulgariter compositis omnem replevit Italiam », dice Flavio Biondo (*Italia Illustr.*, p. 373). Anche in Toscana le gradivano assai e poiché erano in dialetto veneziano oppure ne erano fortemente intrise, le toscaneggiavano, alterandole ed anche deformandole profondamente. Molti imitarono la maniera di tali canzoni, che dal nome del loro inventore furono dette *Giustiniane*, e nelle maggiori raccolte, composte ben presto, l'opera speciale di Lionardo andò frammista a quella di altri; ma anche parecchi dei canti che non è appurato sian suoi, possono appartenergli. In codeste raccolte abbondano i contrasti così cari al popolo. L'amante canta la sera sotto la finestra della fanciulla ed essa appare al balcone. Rimproveri e preghiere, piccole gelosie e proteste di fedeltà, la ritrosia della fanciulla e l'insistenza dell'amante, la lenta caduta o la ripulsa, tutto ciò è rappresentato con grande naturalezza in una forma piena di

drammatica realtà. Talvolta il piccolo dramma amoroso si prolunga per parecchie sere; la fanciulla rimanda con promesse l'amante, dandogli la posta per un altro giorno della settimana determinato; egli annunzia la sua presenza spurgandosi o gettando un sassolino ed ecco cominciare di nuovo il dialogo. Ovvero la fanciulla gli indica una chiesa e il giorno in cui ella suole recarvisi e l'innamorato potrà vederla (*Donna, io m'apresento*). Egli si rivolge anche all'amica dell'amata, che deve aiutarlo, che lo conforta, che persuade la crudele e dispone il loro convegno oppure mette in guardia il giovane contro l'infedele ed anche conquista ella stessa il cuore di lui. Poi abbiamo dialoghi fra la padrona maritata e il servo o la fantesca, i quali sono indotti con promesse a prestarsi come ambasciatori e mezzani d'amore (1), ed altrove i contrasti, sempre frequenti nella poesia popolare italiana, fra madre e figlia, come nella ballata *Fia per sta contrata*, dove la madre conduce dolcemente la fanciulla a confessare il suo amore, e nell'altra *Ieri da st'ora tardi*, nella quale la figlia simula astuta, si atteggia a pia e timorosa del matrimonio, manifesta il desiderio di farsi monaca, onde fa sì che la madre stessa la preghi di sposare il giovine amato.

Queste canzonette hanno forme diverse; per lo più la forma della ballata, ma con variazioni. I metri più agili, composti di versi brevi di sette od otto sillabe e di brevi strofe spesso di quattro, perfino solo di tre versi, sono i preferiti. In un certo numero di poesie manca la ripresa, mentre al contrario i dialoghi sogliono avere doppia *ripresa*, una in bocca di ciascun interlocutore. Alcune ballate mancano anche della rima-ritornello alla fine delle strofe. Certe altre poesie sono ciò che più tardi si disse *canzonetta* in più stretto senso; constano di strofe di quattro versi settenari od ottonari colle rime così disposte: *abba*. Massime per il lamento e per l'accusa dell'amata è inoltre usato il serventese e finalmente anche la terzina.

Mentre nella sua gioventù il Giustiniani si era dedicato alla poesia popolare mondana, nella vecchiaia si rivolse a quella religiosa, al genere delle laudi, indottovi da suo fratello Lorenzo Giu-

---

(1) Sono schiavi ed è loro promessa la libertà, vedi *Poesie di Lion. Giustiniani*, ed. B. Wiese, Bologna, 1883, n[i] 42 e 33.

stiniani, vescovo e più tardi santo, ed anche in questi altri com ponimenti diede prova di un talento non comune. Così la su laude *Maria, Vergine bella*, la quale fu erroneamente attribuit a Jacopone da Todi, è una delle più vaghe che abbia la poesi italiana, piena di intimo affetto e di grande armonia di verso.

Specialmente a Firenze doveva essere viva la venerazione pe i poeti del secolo XIV e quindi tenace il perdurare della let teratura volgare. Matteo Palmieri (1406-1478), il quale compos in latino una cronaca universale, una storia della guerra di Fi renze contro Pisa e una biografia di Niccolò Acciaiuoli gran sini scalco della regina Giovanna, scrisse in italiano altre due opere Nei quattro libri in prosa *Della vita civile* compendiò per lo pii il *De officiis* di Cicerone componendone dei dialoghi che avreb bero avuto luogo nel Mugello durante la peste del 1430 fra l'au tore, Luigi Guicciardini, Franco Sacchetti il giovane e il vecchi Agnolo Pandolfini e nei quali quest'ultimo espone le dottrine in torno al retto modo di governarsi nella vita cittadina. La *Vit civile* è opera degli anni giovanili del Palmieri; all'età sua pii matura spetta il grande poema in cento capitoli in terzine *L città di vita*, cui Leonardo Dati appose un commento latino ed u proemio. In questo si narra che il Palmieri cominciò la sua oper dopo che due volte (a Pescia nel 1451 e a Napoli nel 1455) gl fu apparso in visione il morto Cipriano Rucellai e gli ebbe fatt conoscere il soggetto del poema, che è il viaggio dell'anima prim del suo arrivo e durante il suo soggiorno nel corpo umano. L anime sono gli angeli che nella ribellione di Lucifero rimaser neutrali; allora fu ad essi assegnato provvisoriamente un luog appartato nei Campi elisi, i quali restano al di là delle orbite pla netarie. Non avendo essi saputo risolversi da sé soli fra il bene e il male, vien dato loro lo stimolo dei sensi, sono fatti uomini quindi posti nell'alternativa o di seguire la tentazione o di re sistervi, perché hanno libera la volontà e Dio mette loro al fianc un angelo buono ed uno cattivo, ciascuno dei quali procura di guadagnar l'anima per sé. Il primo libro dunque tratta della di scesa delle anime dai Campi elisi nel corpo umano; esse pas sano, nel periodo di un anno, attraverso le dieci regioni dei sette pianeti e dei tre elementi, che stanno sopra la terra, e ricevon da ciascuna influssi conformi alla tendenza che vi predomina. Il secondo libro mostra come l'anima entrata nel corpo scenda sulla

via del peccato, via che conduce all'Inferno, e come seguendola sotto la guida dell'angelo cattivo, attraversi in una notte le diciotto dimore delle passioni. Invece il terzo libro descrive l'elevarsi dell'anima ravveduta, la quale guidata dall'angelo buono attraversando sulla via della luce le dodici abitazioni delle virtù, arriva in un giorno a salvamento. Nella *Città di vita* abbiamo dunque ancora una delle molte imitazioni della *Commedia* di Dante; ma dai tempi del Frezzi in poi il soggetto è divenuto ancora più astratto ed incorporeo, così che non rimane posto per la rappresentazione delle cose reali e l'autore si muove di continuo fra simboli e allegorie di voluta oscurità. Appena si tolse a queste visioni il loro fondamento popolare, scomparve la cura dell'arte e si cadde sempre più in sottigliezze teologiche.

Già nel 1465 il Palmieri aveva compiuto il suo poema; tuttavia non lo pubblicò, ma ne affidò il manoscritto suggellato all'arte dei notai fiorentini, affinché fosse apetto solo dopo la sua morte. Ma l'idea contenuta nell'opera intorno all'origine delle anime umane, che sarebbero gli angeli rimasti neutrali nella ribellione di Lucifero, era una dottrina eretica di Origene, e perciò il poema fu condannato dalla Chiesa e non fu stampato; anzi si sparse perfino la voce che fosse stato abbruciato insieme coll'autore, mentre invece questi finì i suoi giorni senza molestie. Del manoscritto si ebbe sempre un sacro orrore e quello della Laurenziana fu fino al secolo scorso conservato in un armadio in disparte dagli altri manoscritti.

Leon Battista Alberti, il quale con tanto calore esaltò e difese la lingua volgare, si fece nel 1441 promotore di una festa, che doveva ridondare a gloria speciale di quella. In unione con Piero de' Medici, figlio di Cosimo, propose ai Provveditori dell'Università di preparare una gara poetica per sollevare gli animi abbattuti dalla lunga guerra contro Filippo Maria Visconti; quelli che intendevano di prendervi parte dovevano prima presentare le loro poesie e poi recitarle pubblicamente; fu loro dato per soggetto *La vera amicizia*. La festa ebbe luogo il 22 ottobre in duomo alla presenza della Signoria, dell'arcivescovo, dell'ambasciatore veneziano, di molti prelati e di una gran folla di popolo; per giudici furono scelti i segretari di papa Eugenio che allora dimorava a Firenze; il premio era una corona di alloro in argento, colla quale il vincitore doveva essere incoronato. Se non che, finite le recitazioni, ai giudici parve che parecchi dei candidati

avessero egual merito e perciò non diedero il premio a nessuno, ma donarono la corona alla chiesa; di che furono assai biasimati. L'Alberti vagheggiava poi una nuova gara della quale proponeva a tema l'*Invidia*, manifestamente alludendo a quello che considerava il motivo della mala riuscita della prima; ma questa ripetizione della festa non ebbe luogo. Se oggi si leggono le poesie dell'Accademia coronaria del 1441, non si può dare troppo torto ai giudici per la loro decisione. Certo, dato il genere del tema proposto, si poteva appena aspettare qualche cosa di diverso dalle vuote declamazioni che i buoni cittadini di Firenze, Michele di Noferi del Gigante, Antonio degli Agli canonico di S. Lorenzo, Anselmo Calderoni araldo del comune e gli altri, recitarono. Uno di loro, messer Francesco di Buonanno Malecarni, seppe eludere del tutto l'incomodo tema. Egli non parlò affatto dell'amicizia in sé stessa, ma la esaltò indirettamente, descrivendo la visione di una specie di labirinto d'amore, e mettendo così in guardia contro il sentimento contrario all'amicizia, l'amore leggiero. Perciò ebbe occasione di fare una delle solite enumerazioni di amanti famosi antichi e moderni e chiuse la sua poesia coll'apparizione della donna fuggente dinanzi al cavaliere che la insegue, leggenda che attinse dalla novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti.

Un altro dei concorrenti, Leonardo di Pietro Dati, quello stesso, che commentò la *Città di vita* del Palmieri, venne nell'idea, facile a comprendersi quando si pensi all'entusiasmo allora dominante per ogni cosa classica, di trasportare nella lingua volgare i metri antichi e scrisse una parte della sua poesia in esametri e un'altra in istrofe saffiche, dichiarando in un proemio la conformazione di questi versi. L'Alberti stesso presentò alla gara il suo dialogo *Dell'amicizia*, cioè il quarto libro della *Famiglia*, premettendovi anch'egli una poesia in sedici esametri italiani. Questi furono certo i primi tentativi di adattare alla poesia italiana i metri classici e naturalmente furono anche i più infelici, perché si attenevano col massimo scrupolo ai loro modelli latini. Il Dati e l'Alberti in generale non fecero se non applicare la quantità delle parole latine alle corrispondenti italiane senza badare al cambiamento dei suoni, e così ne risultarono versi di cui bisogna cercare il ritmo solo in un'altra lingua.

Leon Battista Alberti, nato figlio illegittimo di Lorenzo Alberti nel 1406 o nel 1407 mentre tutta la sua famiglia era in

esiglio, anche dopo la revocazione del bando (1428) visse solo di rado nella città de' suoi padri, a Firenze, ma invece per lo più a Roma. Qui lo troviamo già nel 1432 come abbreviatore apostolico e segretario del patriarca di Grado, Biagio Molin, il quale era a capo della cancelleria pontificia. Dal 1434 in poi seguì la corte di Eugenio IV nelle diverse città dove questa soggiornò e dopo nove anni ritornò con essa a Roma. Ottenne un canonicato a Firenze ed altre prebende e verosimilmente abbracciò anche lo stato ecclesiastico. Alla soppressione del collegio degli abbreviatori sotto Paolo II (1464) perdette il suo ufficio nella curia, ma rimase tuttavia a Roma, dove morì nell'aprile del 1472. L'Alberti fu uno di quei meravigliosi ingegni universali che l'Italia produsse in buon numero nel periodo della Rinascenza. Giovane ancora, si segnalava fra tutti per forza ed agilità di corpo; saltava a piè pari un uomo in piedi, gettava colla mano una moneta tanto in alto da farle toccare la cupola del duomo, domava i più focosi cavalli, era destro in ogni maniera di esercizi ginnastici, nella lotta, nel gioco della palla, nella danza, imparò la musica senza maestro. Architetto, costruì il bel palazzo Rucellai in via della Vigna a Firenze, la facciata di S. Maria Novella e quella di S. Francesco a Rimini. Coltivava la pittura e la scultura, e colla pratica univa in grado ancor più alto la conoscenza teorica di tutte queste arti; compose un trattato sulla statua, due sulla pittura, una vasta opera *De arte aedificatoria*, la quale acquistò una grande importanza nell'arte architettonica per lo svolgimento del nuovo stile. Matematico, scrisse anche intorno a questa scienza nei suoi *Ludi mathematici*. Pieno il capo di nuove idee di meccanica e di fisica, inventò macchine e strumenti che destarono l'ammirazione de' contemporanei.

Mentre studiava diritto a Bologna, compose, appena ventenne, una commedia latina intitolata *Philodoxus*, cioè amante della gloria, nella quale svolge la favola, foggiata sullo stampo delle commedie romane, dell'amore del giovane Filodoxo per la bella fanciulla ateniese Doxa, della rivalità del ricco Fortunio e della vittoria finale del primo. Ma tutto ciò ha un senso allegorico e tende ad insegnare che l'uomo laborioso ed attivo può guadagnarsi la gloria non meno del ricco. Questa morale e la dichiarazione delle particolarità allegoriche racchiuse nell'azione e nei personaggi sono date dall'Alberti stesso nel proemio. Qui l'autore racconta che

il componimento fu pubblicato a sua insaputa e per lungo tempo ammirato e trascritto come opera di un poeta romano; che dapprincipio egli stesso si compiacque di codesta credenza e la rafforzò dicendo a chi lo interrogava, di aver trovato la commedia in un antico manoscritto; ma che quando più tardi dichiarò di esserne l'autore, la critica levò la sua voce e fu biasimato ciò che prima era stato lodato. L'Alberti scrisse in latino anche molte altre cose, e in italiano elegie ed egloghe, delle prime che siano state composte nella lingua materna, lettere, orazioni; ma in gran numero compose specialmente trattati morali, i più nella forma del dialogo allora così in voga. E se nei dialoghi latini di un Poggio, di un Valla e di altri, condotti ad imitazione di quelli di Cicerone, quella forma non ha grande importanza, perché quasi sempre continua a parlare uno dei personaggi, quelli dell'Alberti per il loro più vivace alternarsi degli interlocutori si accostano di più alla maniera dei Greci. Uno di codesti trattati, il *Teogenio*, parla della fortuna e della sua azione sulle cose umane; un altro della *Tranquillità dell'animo* (1442). Il *Momus* scritto in latino (verso il 1451) contiene sotto forma mitologico-allegorica una satira degli errori dei principi e dei cortigiani, foggiata alla maniera di Luciano. I tre libri *Dell'Iciarchia*, ultima opera dell'Alberti, composta verso il 1470, trattano dell'essenza della vera supremazia, del vero principato, il quale non consiste nella sottomissione degli altri per mezzo della pura forza esteriore, ma nella superiorità personale, nel pieno dominio di noi stessi, nel più largo svolgimento delle buone qualità, condizioni per le quali l'uomo diventa atto a reggere gli altri: l'*Iciarco* stesso è soltanto il vero servo di quelli che egli governa. Del resto l'autore rivolge la sua attenzione specialmente all'amministrazione della famiglia, alla quale corrisponde in proporzioni più ampie quella dello Stato; indi anche il nome *Iciarco*, cioè * οἰκιαρχός. L'Alberti dà alla famiglia, che egli però intende sempre nel senso più largo di schiatta, perfino una maggiore importanza che alla città; vincolo di quella è l'amore, di questa l'istinto della propria conservazione, onde la podestà familiare è anche più apprezzabile e più solidamente fondata che la podestà nello stato, dove spesso la si consegue colla violenza e col delitto ed essa è esposta alle vicende della fortuna, mentre la podestà familiare sfida le tempeste. Si fanno qui palesi le idee di un'età nella quale i pubblici affari erano sempre più sottratti alle mani del cittadino,

sicché questo si ritirava nel seno della sua famiglia e vi cercava una solida base d'azione, il campo per isvolgere e manifestare le sue attività. Nel secolo XV il sentimento della famiglia era assai vivo in ispecie a Firenze, come appare da corrispondenze intime del tempo, per esempio da quella di una madre amorosa, dell'Alessandra Strozzi. L'Alberti nella sua più ampia opera italiana, cioè nei quattro libri *Della famiglia,* dei quali i tre primi furono composti già nel 1437 o 38, mentre l'ultimo fu presentato, come si è visto, al certame del 1441, disegnò, sulle tracce di Senofonte e di altri antichi autori, quel compiuto modello dell'amministrazione domestica e della sana vita familiare, che desiderava di veder attuato.

Per la molteplice coltura dello spirito e del corpo e per l'equilibrato svolgimento delle sue facoltà, l'Alberti arieggia l'uomo antico colla sua universalità. Classico è pure il suo ideale della vita, l'eudemonia, *il bene e beato vivere.* Il fine morale è la tranquillità dell'animo; le passioni e le perturbazioni si devono vincere e cacciare, non tanto perché siano malvage e peccaminose, quanto perché sono nocive, recano dolore e turbano la bella armonia dell'esistenza. La virtù non è qualche cosa di severo e di faticoso che si contrapponga ai beni della vita, e non si esercita solo per la ricompensa nell'altro mondo; essa è invece dolce ed amabile in sé stessa, è il mezzo per raggiungere la felicità, anzi è la felicità stessa, come avevano insegnato tanto gli stoici quanto gli epicurei. Nelle considerazioni dell'Alberti il pensiero fondamentale è sempre questo, che la fortuna è mutevole, che noi siamo costantemente esposti a' suoi colpi e che perciò dobbiamo prepararvici. Purché lo vogliamo, essa non avrà nessuna potenza su di noi, che possiamo sottrarci a lei, chiudendo il nostro petto ad ogni turbamento esteriore. Il più gran bene è possedere sé stessi, essere liberi; l'uomo padrone di sé stesso cerca in sé il proprio centro senza dipendere dal mondo esteriore; anche la patria, anche i suoi egli ama in modo da poterne fare a meno.

La morale insegna a conseguire la felicità terrena; la felicità però del filosofo e dell'artista, che consiste in una serena tranquillità dello spirito, derivante dalla giusta mediocrità di uno stato libero dalle scosse delle passioni e dell'ambizione, in una vita tutta dedita alle nobili occupazioni delle quali è premio l'immortalità del nome, perché la gloria va sempre unita alla virtù.

Null'altro intende l'Alberti por bontà dell'uomo (*Iciarchia*, lib. II, pag. 59) e così descrive gl'impulsi al bene operare: « L'uomo buono gode nel far bene, dilettagli il pensare alle cose oneste, dassi alle cose molto lodate, falle con ottima speranza di felice successo, col favor degli uomini e ancor di Dio, a cui piace le cose bene fatte, e acquistane premio incomparabile, cioè gloria e immortal fama ». La grazia di Dio è dunque ancora un motivo dell'operare, ma solo uno fra gli altri e non il principale. La religiosità stessa riceve un carattere giocondo, amabile; essa giova a dare allo spirito un'occupazione estetica ed a cullarlo in una tranquilla armonia, concetto che trova la sua espressione nella meravigliosa descrizione del duomo di Firenze, che l'Alberti ha posto in bocca ad Agnolo Pandolfini sul principio del dialogo *Della tranquillità dell'animo:* « Certo, egli dice, questo tempio ha in sé grazia e maestà; e, quello che io spesso considerai, mi diletta, ch'io veggo in questo témpio giunta insieme una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena, tale, che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta ed affirmata a perpetuità. Aggiungi che qui abita continuo la temperie, si può dire, della primavera; fuori vento, gelo, brina; qui entro, socchiuso dai venti, qui tiepido aere e quieto; fuori vampe estive ed autunnali, qui entro temperatissimo refrigerio. E s'egli è, come e' dicono, che le delizie sono quando a' nostri sensi s'aggiungono le cose quanto e quali le richiede la natura, chi dubiterà appellare questo tempio nido delle delizie ? Qui, dovunque tu miri, vedi ogni parte esposta a giocondità e letizia; qui sempre odoratissimo; e, quel ch'io sopra tutto stimo, qui senti in queste voci al sacrificio e in questi, quali gli antichi chiamavano misteri, una soavità maravigliosa. Che è a dire che tutti gli altri modi e varietà de' canti reiterati fastidiano, solo questo cantare religioso mai meno ti diletta ? ».

Così la religione è diventata un diletto artistico, la chiesa il *nido delle delizie;* nel culto divino si sente una meravigliosa dolcezza. E qui, in questa fine rappresentazione delle impressioni estetiche osserviamo un altro aspetto dell'ingegno dell'Alberti, il vivo sentimento per il bello: « Grandissima e singolare voluttà, dice il suo biografo antico, prendeva nel rimirare le cose in cui fosse alcuna bellezza e ornamento. Vecchio d'aspetto venerando, sano e vigoroso da lui veduto, non si saziava mai del riguardarlo; e così

delle bellezze della natura diceva esser egli veneratore..... Tutto che dall'uomo fosse stato fatto con ingegno e con qualche eleganza, l'aveva per quasi divino..... Gemme, fiori, e specialmente ameni luoghi vedendo, sovente da malattia lo restituirono a sanità ».

Nei dialoghi dell'Alberti troviamo una filosofia piacevole, sebbene un po' ciarliera; anche l'erudizione, che non manca, non è pesante, e in quel tono familiare v'è una certa grazia eloquente. L'autore non è un pensatore profondo; egli non ha nessun sistema e nelle sue considerazioni non risale ai principî; anche le sue relazioni coi platonici fiorentini sono abbastanze larghe; le questioni speculative non hanno per lui interesse; egli mira a dare delle regole pratiche per la vita. Né l'Alberti ha pretensioni di originalità; egli stesso chiama l'opera sua un mosaico formato delle dottrine che trovava presso gli altri e che radunava insieme per vantaggio e comodità de' suoi lettori, giudicando impossibile dire su tali questioni qualche cosa di buono che non fosse già stato detto dagli altri (*Della tranquill.*, p. 93).

In realtà fra tutti questi scritti volgari dell'Alberti non v'ha nessuna opera di grande valore letterario, come anche nessuno dei suoi lavori artistici va annoverato fra i più cospicui monumenti della storia dell'arte. Più che lo scrittore e l'artefice ci interessa sempre l'uomo in tutta la sua personalità, le cui produzioni, considerate nel loro complesso, rispecchiano un'esistenza così ricca e compiuta, che siamo costretti ad ammirarla, anzi a invidiarla.

L'italiano usato per lo più dagli scrittori di questa età risente quella forte efficacia del latino, che già era cominciata col Boccaccio ed era andata crescendo presso i suoi imitatori. Si voleva inalzare e nobilitare la lingua volgare, renderla degno organo della letteratura e, come facilmente si intende, si cercava il mezzo per raggiungere questo fine nella lingua che per sì lungo tempo era stata considerata la sola letteraria e della quale la sua rivale doveva giovarsi come di maestra se voleva a poco a poco pareggiarla. « Non sia alcuno che creda, dice il Landino nell'introduzione al suo commento dantesco, non solamente essere eloquente, ma pure tollerabile dicitore nella nostra lingua, se prima non harà vera e perfetta cognizione delle latine lettere ». Come i Romani arricchirono la loro lingua col greco, « così è necessario che la nostra di ricca ricchissima venga, se ogni dì più trasferiremo in quella nuovi vocaboli tolti da' Romani ». Anche l'Alberti, quan-

tunque spesso sia facile e garbato nella sua espressione, non è del tutto immune dal difetto di una tinta troppo erudita e latineggiante. La purezza e la semplicità della lingua si trovano meglio che altrove nella letteratura senza pretese delle leggende e dei trattati che non miravano ad altro che all'edificazione. Verso il principio del secolo il beato Giovanni Dominici da Firenze, frate domenicano famoso come efficace predicatore e pieno di zelo per la riforma dei conventi nel senso di una più stretta osservanza, creato cardinale da Gregorio XII nel 1408 e morto nel 1419 legato in Ungheria, indirizzò alcuni scritti riboccanti del più tetro ascetismo a Bartolommea Alberti, parente di Leon Battista e moglie di quell'Antonio cui apparteneva la villa del Paradiso. Uno di cotesti scritti intitolato *Dell'amore di carità*, doveva confortarla durante l'esiglio del marito; un altro giunto a noi sotto il titolo *Del governo di cura famigliare*, risponde a quattro domande riguardanti la vita in Dio. Scrittore religioso più recente fu Feo Belcari, nato a Firenze nel 1410 e morto nel 1484. Egli non aveva rinunciato alle cose del mondo; era ammogliato, occupò anche parecchi offici e nel 1455 sedette fra' Priori; ma condusse una vita quasi monacale. Seguendo le tracce di testi latini, egli scrisse la vita di quel beato Giovanni Colombini che nella seconda metà del secolo XIV aveva fondato a Siena l'ordine dei Poveri di Cristo o dei Gesuati (1449) e la vita di frate Egidio, compagno di S. Francesco, e di sulla versione latina del testo greco fatta da Ambrogio Traversari tradusse per i Gesuati (1444) una raccolta di leggende, il *Prato spirituale.* Il Dominici compose anche un piccolo numero di laude, fra le quali quella bellissima *Di', Maria dolce*, che fu per lungo tempo attribuita erroneamente a Jacopone. E Feo Belcari ha importanza più che per le sue prose, nelle quali è quasi solo traduttore, per le sue scritture poetiche che sono pur laude ed inoltre rappresentazioni.

Fra i molti che nel secolo XIV coltivarono dopo fra Jacopone la forma della lauda, i più importanti sono frate Ugo de' Vinaccessi detto Panziera da Prato e il Bianco da Siena il quale fu nel 1367 accolto dal beato Colombini nell'ordine dei Gesuati. L'anno 1399 vide di nuovo migliaia e migliaia di uomini trarre processionalmente di provincia in provincia, gridando pace e grazia e cantando laude come quella che cominciava: *Misericordia, eterno Iddio, Pace, pace, o Signor pio.* Erano vestiti di bianca tela e

perciò si chiamavano i Bianchi. Non dappertutto i governi si mostrarono loro favorevoli, perché temevano disordini. Giovanni Dominici fu colui che li introdusse a Venezia, onde fu dai Dieci bandito per cinque anni dalla città; appunto allora egli avrà composti i suoi canti. Nel secolo XV le forme popolari della poesia religiosa, la *lauda* e la *rappresentazione*, si allietarono di una nuova fioritura e produssero, come la poesia cavalleresca dei cantastorie e la lirica degli strambotti, dei rispetti e delle ballate, una ricca letteratura, proprio nel tempo in cui la poesia artistica più elevata languiva in una temporanea sterilità. Gli spettacoli sacri avevano luogo specialmente per il popolo e per la gioventù; le canzoni spirituali erano cantate da confraternite di onesti artigiani; ma gli autori non sempre appartenevano alle classi inferiori della società, anzi spesso alle più colte. Fra gli autori di laude si annoverano, oltre al Giustiniani e al Belcari già nominati, maestro Antonio di Guido, un Michele Chelli, Cristofano di Miniato dell'Ottonaio, Francesco d'Albizzo, Antonio Bellini da Siena, vescovo di Foligno, Pierozzo Castellano Castellani il quale fu (1488-1518) professore di diritto canonico a Pisa, Lucrezia Tornabuoni (morta il 15 marzo 1482) madre di Lorenzo de' Medici, Lorenzo stesso, suo cugino Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, Bernardo Giambullari, i Pulci ed altri. Di molte fra le laude è del tutto ignoto l'autore.

La forma della lauda era per lo più la ballata, come alle sue origini; più di rado l'ottava od altro metro. V' ha anzi di più: per rendere familiari al popolo questi canti si cercava una melodia già nota ed in voga e non si aveva scrupolo di derivarla anche da canzoni profane amorose o goderecce. La lauda del Belcari *Non ha lo cor gentile* era cantata secondo la melodia di *O rosa mia gentile*, che è una delle canzonette alla foggia di quelle del Giustiniani; la lauda dello stesso autore *Poiché il tuo cor, Maria, è grazioso*, secondo un canto francese: *Puisque je vis le regard gracieus;* una del Giambullari, *O peccatori, o alme meschinelle*, secondo la ballata del Sacchetti: *O vaghe montanine pastorelle,* della quale ha non solo lo schema strofico, ma anche le rime. Per parecchie laude del Belcari, di Francesco d'Albizzo, di Lucrezia Tornabuoni è detto che la musica ne era quella del gaio canto di maggio del Poliziano *Ben venga maggio.* Altre erano cantate come i rispetti e gli strambotti e quella di Francesco

d'Albizzo *Pace non trovo*, secondo il sonetto del Petrarca che comincia allo stesso modo. Non di rado si conservavano parole e versi del canto profano e si rivolgevano ad altro significato, o perfino si travestiva religiosamente tutto il canto, come accade nell'anonima poesia *O vaghe di Gesù, o verginelle, Dove n' andate sì leggiadre e belle*, dove le pastorelle montanine del Sacchetti sono divenute le anime. Dietro la ballata di Lorenzo *Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge*, la quale invita fanciulle e giovani a godere la giovinezza perché il tempo fugge, Roberto Benvenuti compose il suo canto *El tempo che ci presta el Salvatore*, il quale ammonisce a non perdere tempo per guadagnare il regno dei cieli. Giusta l'indicazione delle antiche raccolte, molte laude erano cantate sul tono degli allegri canti carnascialeschi, perfino degli indecenti; così per esempio, quella di Lorenzo Tornabuoni *Peccatori, a una voce* andava secondo la *canzona di Bardoccio*, cioè secondo il *Canto de' Votacessi* di Lorenzo de' Medici.

Oggi cotesto costume sembra a noi una profanazione, ma in quel tempo non se ne aveva né l' intenzione, né la coscienza; si trattava semplicemente di un'antica usanza, e già nella poesia medievale latina, francese e provenzale troviamo che un simile adattamento della melodia e la trasformazione di canti profani in canti spirituali si praticavano per facilitare la diffusione di questi. Talvolta poi il travestimento aveva un intento speciale, quello cioè di far sì che la lauda appunto per mezzo della contrapposizione operasse come un correttivo; le idee di pietà dovevano soppiantare le idee frivole che prima erano rivestite delle medesime forme, le quali così venivano ad essere purificate e santificate. In particolare era questo il concetto del Savonarola, quando egli seguendo l'uso generale componeva le sue laude sulla musica dei canti carnascialeschi; egli voleva spegnere le idee di vanità e di miscredenza, contrapponendo loro l'espressione di una fervida fede.

Lo spettacolo drammatico era nato nell'Umbria sul cadere del secolo XIII o al principio del XIV dalla lauda stessa, alla quale dapprincipio era rimasto strettamente connesso. In fondo si erano avuti soltanto dei canti spirituali a dialogo, per la cui rappresentazione si adoperavano però digià costumi e scene. Segnano un progresso un pianto drammatizzato delle Marie in dialetto abruzzese e due composizioni intitolate *Divozioni del giovedì e del venerdì santo*, le quali, come pare, provengono anch'esse dall'Um-

bria e spettano forse ancora alla prima metà del sec. XIV. In generale il metro è già l'ottava rima accanto a pochi resti della sesta, ed insieme coi versi corti appare già l'endecasillabo. Il primo di questi componimenti principia col banchetto in casa di Lazzaro e va fino alla cattura di Cristo; il secondo fino alla sua morte; sono come due atti dello stesso dramma. Le molte indicazioni sceniche del manoscritto ci permettono di intendere come se ne facesse la rappresentazione: questa ha ancora luogo in chiesa; l'azione è spesso interrotta dalle parole del predicatore e non è altro che un' illustrazione della predica stessa; ma tuttavia la forma è più sviluppata che nelle laude anteriori; il sentimento trova un'espressione più larga e più compiuta e nei lunghi lamenti della Vergine che riempiono quasi tutto il componimento, l'affetto ha dato origine ad alcuni passi efficaci. La materia desunta dalla Bibbia e dalla tradizione posteriore è già trattata più liberamente; sulla scena appaiono l' uno accanto all' altro luoghi diversi come sul palco dei misteri medievali. Il nome di *Devozione* pare avesse in origine lo stesso valore che *Lauda*, e così pure quello di *Rappresentazione*, il quale però nel sec. XV restò il solo usato a indicare la nuova forma del dramma spirituale. La rappresentazione sacra reca in sé l'impronta dell'età che le diede origine, età così diversa da quella delle più antiche laude. Essa è prodotto essenzialmente fiorentino, nato, secondo la congettura del D'Ancona, dall'efficacia che sullo spettacolo drammatico, fino allora rozzo e semplice, ebbero le processioni con scene mimiche tratte dalla storia sacra, solite a farsi per la festa di San Giovanni. L'azione e l'apparato scenico hanno nella sacra rappresentazione un maggiore svolgimento che nella devozione; la forma è più perfetta, la lingua è l'idioma vivo di Firenze. Ma le dimensioni rimasero sempre modeste in confronto dei colossali misteri ciclici di altri paesi; lo spettacolo era di breve durata, in alcuni casi diviso in due giorni; la materia era in generale trattata con brevità. Nessuno di questi componimenti risale certo al secolo XIV e il D'Ancona inclina ad ammettere, che appunto il Belcari sia stato il più antico poeta che abbia scritto rappresentazioni; il suo *Abramo ed Isac* recitato nel 1449 è il primo componimento di tal genere di cui si conosca la data. Secondo questa sentenza, la sacra rappresentazione si sarebbe cominciata a coltivare solo verso la metà del secolo XV, cioè proprio allorquando in Francia ave-

vano principio le grandiose rappresentazioni dei misteri, e avrebbe avuta la sua più ricca fioritura al tempo di Lorenzo de' Medici, il cui esempio servì di eccitamento in questo come in altri generi della letteratura. A Firenze gli attori erano di solito giovani di tenera età o ragazzi che appartenevano a corporazioni religiose, come alla compagnia di S. Francesco, di S. Bastiano, di S. Giovanni Vangelista, ecc. Era quest'uso un avanzo della tradizione delle antiche confraternite che avevano cantato le laude. Tali drammi erano anche rappresentati da tenere fanciulle o da monache nei conventi. La recitazione, fatta per bocca di giovani e principalmente per i giovani, contribuì efficacemente a dare al teatro spirituale fiorentino una speciale conformazione, diversa da quella del teatro spirituale di altri paesi. Notevole è pure che attraverso tutto il secolo XV la recitazione fosse ancora per lo più cantata, come nel dramma liturgico e nella lauda, e che solo per eccezione si parlasse.

Questo fiorire della poesia religiosa lirica e drammatica proprio nel tempo in cui risorgeva il mondo antico con le sue idee pagane, potrebbe far meraviglia. Ma il sentimento religioso era ancor forte fra il popolo ed anche l'umanesimo in generale si contrapponeva all'ascetismo e al monachismo ipocrita, ma non alla religione, anzi cercava di mettersi in un amichevole accordo con essa, quantunque spesso solo esteriormente. Parecchi dei più vecchi umanisti, dal Petrarca fino a Giannozzo Manetti e ad altri, fecero studi profondi di teologia. Si raccoglievano manoscritti dei Padri della Chiesa e della Bibbia quasi collo stesso zelo che i manoscritti classici. La massima parte degli uomini di cui parla Vespasiano da Bisticci, e fra questi specialmente i principi, quali Alfonso e Federigo d'Urbino, erano, come egli fa sempre espressamente notare, austeramente religiosi ed osservavano puntualmente i precetti della Chiesa. L'educazione di Vittorino da Feltre e del Guarino viene esaltata come classica e cristiana insieme; quest'ultimo faceva ascoltare ogni giorno la messa a' suoi discepoli e confutava gli errori religiosi degli antichi autori. Se i monaci aggredivano gli studi, non cadeva in mente agli eruditi, per quanto fossero negli altri casi vaghi di litigi, di assalire da parte loro la Chiesa, ma si accontentavano di provare essere la scienza conciliabile colla fede, richiamandosi ai santi, ad Agostino, a Basilio un cui scritto fu a tal fine tradotto da Leonardo Aretino. Una

lettera forse di Giambattista Buoninsegni (del 24 aprile 1458), la quale enumera le opinioni delle principali scuole filosofiche dell'antichità, finisce colle parole: « Igitur plane christianus ita per prata gradior gentilium philosophorum, ut continuo existimem letalem in herba et floribus latitantem anguem pedibus pressum nudis in me posse concitare ». I più degli scrittori credevano perciò di dover pagare colla penna almeno un piccolo tributo alle cose di religione; il Poliziano scrisse delle prediche, il Pontano degli inni assai belli. L'esortazione del monaco cassinese nel dialogo *Aegidius* di quest'ultimo ricorda la visita del Ciani al Boccaccio. Il monaco dice a Francesco Pucci ed a' suoi compagni di viaggio che Gabriele Altilio, morto da poco, in sogno gli aveva dato l'incarico di mettere sull'avviso loro e gli altri letterati del circolo del Pontano; essendo vecchi essi dovevano ormai volgere la loro arte dagli scherzi della gioventù ad un più alto fine, alle cose celesti; altrimenti l'ira di Dio li avrebbe colpiti. Il cassinese però non domanda, come il Ciani, ascetismo e rinunzia agli studi, ma solo che questi abbiano un avviamento pio. Le idee pagane cominciavano a mescolarsi colle cristiane, ma senza inimicizia; anzi spesso esse stesse si cristianeggiavano come presso i platonici fiorentini. Udiamo bensì molti lamenti per l'incredulità e accuse di paganesimo non sempre infondate; ma non si devono prendere alcuni fatti speciali per l'espressione del sentimento di tutto un periodo e bisogna riflettere che in ogni tempo vi sono una accanto all'altra correnti diverse di pensiero, le quali non si possono a forza ridurre sotto un'unica formula. La religiosità non era morta, ma certo era adesso diversa da quella del sec. XIII; era divenuta più fredda, più razionale, più mondana. Si credeva nel cielo, ma accanto ad esso anche la terra faceva valere i suoi diritti; le pie consuetudini erano ancora mantenute e praticate, ma non formavano più il contenuto più importante della vita, dovevano tollerare presso di sé altri interessi. Ciò disconobbe il Savonarola, quando sullo scorcio del secolo pretese ravvivare la fede in tutta la sua forza e purezza; egli non si avvide che i tempi erano mutati e mentre si opponeva all'indifferenza e alla corruzione crescenti, esagerò la sua reazione, volle rinnovare l'ascetismo medievale. Perciò egli poté trovare per qualche tempo seguaci così ardenti e pieni di entusiasmo; ma l'opera sua, per la quale incontrò il martirio, non fu durevole, perché egli non

seppe, come Lutero, legare con nodi indissolubili la sua riforma alla realtà (1).

Di questo genere dunque è la religiosità onde sono improntate le rappresentazioni. Gli argomenti sono gli antichi, quelli che erano stati trattati dai poeti didattici dell'Italia superiore nel secolo XIII e dai laudesi dell'Umbria. Ma se noi vediamo riapparire nelle rappresentazioni le storie e le figure dell'antico e del nuovo testamento, le troviamo però spogliate di quella grandiosità che possedevano nel testo originale, di quel tetro e severo carattere che loro aveva dato il medio evo. La materia religiosa è discesa nella cerchia della vita comune; il sacro e il divino si sono avvicinati all'umano. Questo si vede, per esempio, nella *Rappresentazione di Abramo ed Isac.* Per la Chiesa il soggetto aveva un significato profondo, perché il sacrificio di Isacco era il simbolico preannuncio del grande sacrificio di Cristo, e in generale quando si dipingevano o rappresentavano nelle chiese fatti dell'antico e del nuovo Testamento, l'intenzione era di raffigurare codesto sacrificio. In quel componimento del Belcari invece il senso mistico si fa manifesto appena in un fuggevole accenno; vi troviamo in cambio l'immagine di una famiglia virtuosa e timorata di Dio, la quale riceve il premio della sua obbedienza e dà un buon esempio alle altre; non vi ha né profondità né movimento, massime per effetto di quella piana e là anche monotona forma dell'ottava rima, che già era stata usata nei poemi del Boccaccio e nella poesia cavalleresca dei cantastorie. Le molte leggende di martiri, attinte per lo più alla *Legenda aurea*, fanno nei sacri drammi del Quattrocento un'impressione meno tragica e meno profonda. Vi si frammischiano episodi che distraggono temporaneamente l'attenzione dalla terribile azione principale, com'è nel *S. Ignazio*, dove l'entrata di Traiano in scena offre all'autore occasione di esporre la nota tradizione dell'atto di giustizia compiuto dall'imperatore per la vedova orbata del proprio figlio, talché una luce meno sinistra si diffonde nel tempo stesso sul carattere dell'odiato persecutore de'cristiani. Le figure dei santi, le quali ci sono poste dinanzi con una stucchevole ripetizione di situazioni sempre

(1) Il Savonarola, come i predicatori di penitenza che lo avevano preceduto, abbruciò le *vanità*, maschere, immagini e libri frivoli; Lutero abbruciò la bolla papale di scomunica.

identiche, non hanno ardore entusiastico di fede, come nelle ingenue narrazioni di tempi più antichi; i loro discorsi sono didattici e meditati. In una rappresentazione, quella del Giudizio finale del Belcari e di Antonio Araldo, si può vedere come un argomento, il quale era dianzi così efficace per il terrore che ispirava, abbia ora perduto ogni vigore e sia divenuto insignificante, anzi triviale. Sono lunghi dialoghi e discussioni fra i peccatori, i santi, i beati; molte parole e poco sentimento. Così anche i predicatori del tempo, per esempio san Bernardino, quando parlano del giudizio finale e delle pene dell' Inferno, ti ammanniscono anzi che una rappresentazione gagliardamente sensibile, solo dimostrazioni astratte con numerose citazioni. Le idee dell'oltretomba vivevano allora nella ragione e non fecondavano più la fantasia.

Molto meglio si riusciva allora nel trattar scene bibliche dove vibrasse una nota dolce, elegiaca. Sian citati ad esempio il pianto di Maria appiè della Croce, sulla fine della *Passione* del Castellani, e specialmente la conversione della Maddalena, nel dramma omonimo ch'è uno dei più perfetti e fu certo composto solo nel secolo XVI. La peccatrice, venuta dapprima alla predica contro sua voglia e solo perché ve la aveva indotta la sorella parlandole della bellezza di Cristo, all'improvviso si sente commossa e confusa da quelle immaginose parole che minacciano e insieme prometton perdono, ed il nuovo amore che divampa in lei rammenta ancora nel suo modo di manifestarsi la passione terrena. La scena della predica e quella in casa di Simone sono veramente efficaci ed alcune delle alte bellezze del testo biblico sono rimaste intatte in questa rielaborazione.

Nell' arte il popolo ama l'elemento realistico e si compiace di veder riprodotta la sua propria vita di casa e di strada; per il popolo la verità materiale ha sempre maggior importanza di ciò che è idealmente bello e perciò vero in un altro senso. Di qui la tendenza a introdurre anche nel dramma spirituale tratti realistici, tendenza della quale si può avvertire qualche piccola traccia perfino nei più antichi esempi italiani del genere, nelle laudi dei Disciplinati. Codesto realismo andò poi sempre più acquistando terreno e in altri paesi talvolta soffocò lo stesso contenuto sacro. Dei personaggi viziosi ed abbietti che venivano sulla scena, si facevano le più grossolane caricature; nei misteri francesi i manigoldi e

specialmente il diavolo avevano l'ufficio di divertire il pubblico con ischerzi volgari; non mancavano neppure parole indecenti, allusioni e gesti sguaiati e in alcuni drammi era introdotta una parte speciale dello stolto. Anche per questo rispetto in Italia od almeno a Firenze il senso della misura è più vivo, perché si ha coscienza delle necessità estetiche, ed il gusto è più raffinato. Le scene di martirio, delle quali non si poteva fare a meno, non hanno quel carattere atroce e non sono tirate in lungo con tanta brutalità; i diavoli appaiono molto più di rado e non sono comici. L'elemento cinico-buffonesco ha minor parte; ma chi sa quanto si improvvisasse nella recitazione? Sant'Antonino vuol pure che siano bandite dalle chiese le rappresentazioni per le molte scurrilità, per gli scherzi, per le capriole che vi si frammischiano. In ogni modo anche in Italia le scene realistiche divennero più frequenti dopo che lo spettacolo non servì più soltanto all'edificazione, ma anche alla ricreazione del popolo. Più che nelle storie bibliche, dove l'azione col suo svolgimento determinato dal sacro testo vincolava troppo l'autore e dove inoltre gli Italiani non si facevano lecite se non poche interpolazioni, quella tendenza realistica aveva facile occasione di manifestarsi in certe leggende, in certi miracoli e in simili storie, dove maggiore era la libertà d'introdurre modificazioni ed aggiunte. Nel *S. Onofrio* di Castellano Castellani il santo ci scompare affatto d'innanzi per metà del componimento e in suo luogo sono rappresentate le azioni di una banda di malandrini ed una scena contadinesca. Doveva perciò incontrare uno speciale favore la parabola del figliuol prodigo, come essa appare in un'altra rappresentazione del Castellani. L'azione è trasportata in mezzo alla vita fiorentina contemporanea e così si ottiene una serie di scene simili a quelle che gli spettatori avevano ogni giorno sotto gli occhi nella loro città. Il figliuol prodigo va coi compagni a bere e a giocare nella taverna, dove si ode il cicalare e si vedono le baruffe dei bevitori e dei giocatori. Là entra in scena la figura dell'oste briccone che si comporta sommessamente e vanta i suoi cibi, mentre gabba gli stolti. Il pranzo nella taverna, il giuoco, i contrasti coll'oste al momento di pagare lo scotto sono scene che s'incontrano di frequente nelle rappresentazioni, e talvolta per innestarvele s'interrompe il corso dell'azione principale, come nella *Santa Uliva*, dove l'eroina dev'esser condotta a morte nel bosco e cammin facendo gli sgherri si fermano con lei in un'osteria.

Simile alla rappresentazione del figliuol prodigo è un'altra *Di un miracolo di nostra Donna.* Un giovane sedotto da cattivi compagni si dà a vita viziosa, e perduta così la sua sostanza, si reca da un mago per vendersi allo spirito del male. Compaiono due diavoli, i quali, secondo un uso allora molto comune, sono chiamati coi nomi di Calcabrino e Drainazzo tratti dall'*Inferno* dantesco. Conforme alla loro richiesta egli rinnega Cristo; ma quando sta per rinnegare anche la Madonna, non sa risolversi ed invece la supplica fervidamente a salvarlo. La Vergine lo assiste e prega il proprio figliuolo ad aver compassione di lui. Frattanto un amico del morto suo padre, che tutto ha ascoltato, gli perdona e gli dà in isposa sua figlia. Qui la rappresentazione delle arti del mago, delle apparizioni di demonî e dell'efficacia che si immagina eserciti contro di essi il puro nome di Maria, rende manifesta anche la superstizione che dominava così generale proprio nella colta età del Rinascimento. Anche qui poi abbiamo di nuovo le scene del giovane e dei cattivi compagni alla taverna e la scena del giovane e dell'oste, il quale lo riduce al verde, lo caccia di casa gabbato e lo dileggia con un lungo discorso in lingua plebea e jonadattica. Gli autori prendevano queste figure secondarie dei loro componimenti dalla vita reale che si agitava loro intorno, appunto come facevano i pittori di quel tempo, quando nel rappresentare fatti della storia sacra ponevano in mezzo ai personaggi le vive figure dei loro contemporanei coi costumi e colle scene della realtà (1). Del grande anacronismo che ne risultava, nessuno si scandolezzava; anzi la storia rappresentata diveniva tanto più attraente quanto più si accostava alla solita cerchia in cui si aggiravano le idee del pubblico. Perciò i servi, i birri, i manigoldi, i giudici, i soldati, i messaggeri, i mendicanti, i ladri parlano proprio come si udivano parlare nella vita comune. Con singolare frequenza vengono in scena come figure comiche i medici con la loro burbanza e la vana lor arte e già usano anche il latino maccheronico come più tardi nel teatro francese. Il quadro vivacissimo del vescovo e dell'abate simoniaci nella *Rappresentazione di S. Giovanni Gualberto* è una satira contro il clero dei tempi del poeta. Così, facendo che il sicario mandato contro il

(1) D'Ancona, *Origini del Teatro*, II, 135; [nella seconda edizione, Torino 1891, I, 661].

santo fosse uno spagnuolo, lo scrittore doveva avere la stessa intenzione che i pittori tedeschi quando vestivano i carnefici di Cristo coi colori nazionali dei nemici della loro città.

Talvolta l'autore si giovava anche di una pausa resa necessaria dalla rappresentazione, per es. là dove gli attori dovevano mutare gli abiti, per inserire una scena piccante e burlesca. Perciò nel *S. Onofrio* troviamo una lunga conversazione all'osteria fra due contadini che sono adirati per le pretese dei loro padroni e ordiscono la gherminella con cui poterli ingannare. Nel *S. Tommaso* ha luogo una zuffa fra gli accattoni per la limosina che loro ha fatto il santo. Nella *Conversione di S. Maria Maddalena* due donne altercano fra loro in chiesa per il posto e nella *Santa Teodora* compaiono due vicine che si accusano di ubbriachezza di furto e di menzogna. Alla *Rappresentazione di un pellegrino* va unito un dialogo di due fattori, che giocano, s'ingiuriano ed infine si accapigliano.

Anche l'intento morale delle rappresentazioni si è cambiato ed ha preso un avviamento più mondano. Nell'annunciazione e nella licenza, che sono quasi sempre poste in bocca ad un angelo, si dànno bensì degl'insegnamenti ascetici; ma certo non si poteva più pensar seriamente a condurre quel pubblico al tetro dispregio di ogni cosa terrena, a fuggire il mondo e a mortificare i sensi. Invece lo scopo della rappresentazione e delle sentenze morali che ad ogni occasione se ne traggono, è piuttosto di operare sulla gioventù, eccitandola ad una condotta onesta e savia e dandole buoni insegnamenti per la stessa vita terrena. I giovani che vedevano la rovina del figliuol prodigo, avranno tenuto un miglior ordine di vita e saranno stati più obbedienti ai padri. La morale della *Rappresentazione di Abramo ed Agar* è illustrata da una introduzione dialogica in forma di frottola. Un buon cittadino di Firenze va allo spettacolo co' suoi due figliuoli Antonio e Benedetto; il primo è cattivo, avido di lusso e di piaceri, il secondo buono, laborioso, modesto; ma quando Antonio ha veduto sulla scena come la vada male per il figlio cattivo, cioè per Ismaele si pente delle sue viziose abitudini e promette al padre di voler seguire i suoi consigli.

Sennonché in questi spettacoli accanto alla rappresentazione realistica della vita contemporanea, andava guadagnando terreno anche un altro elemento, che spesso destava ancor più vivo in

teresse; vogliamo dire l'elemento romanzesco e fantastico. Quanto si cercasse di soddisfare la curiosità degli spettatori e il loro desiderio di veder cose insolite e meravigliose, ci mostrano alcune rappresentazioni che hanno la materia e lo svolgimento degli svariati racconti popolari. Una di queste è la *Stella*, della quale ecco l'azione riassunta quanto più è possibile sommariamente: L'imperatore lascia la Francia per andare alla guerra contro l'Inghilterra; sua figlia Stella rimane colla matrigna, la quale, ingelositasi per le lodi che due mercanti tributano alla bellezza della figliastra, sotto un pretesto la consegna a due servi affinché la uccidano. Ma nel bosco questi sono presi da compassione; stanno contenti a tagliar le mani alla fanciulla e le portano alla regina, facendole credere che quella sia morta. Il figlio del duca di Borgogna andando a caccia trova l'infelice Stella, la conduce seco, fa curare le sue ferite e la prende in moglie, senza sapere chi ella sia. Frattanto l'imperatore torna a Parigi ed è inconsolabile per la perdita della figliuola; la regina, che naturalmente gli nasconde la verità, per isvagarlo fa preparare un grande torneo, al quale si presenta anche il figlio del duca di Borgogna. Quando la festa è alla fine, gli arriva dal padre la notizia che Stella ha dato alla luce due bambini di meravigliosa bellezza ed egli risponde pieno di gioia. Ma per mezzo delle rivelazioni del messo la regina scopre che la moglie del figlio del duca è l'odiata Stella che vive ancora, e alla risposta ne sostituisce un'altra falsa nella quale si comanda di uccidere Stella e i bambini. L'infelice è di nuovo condotta nel bosco per essere divorata dalle bestie feroci; ma incontra un santo eremita, che la raccoglie. A lei appare la Madonna, che le annunzia la fine dei suoi patimenti e le restituisce le mani tagliate. Il marito viene a cercarla e Stella finalmente gli manifesta chi ella sia. Ambedue si recano tosto a Parigi, dove il padre li riceve con giubilo e fa abbruciare la malvagia regina. Qui dunque ciò che ancora ricongiunge la favola colla poesia religiosa, non è se non un fatto accessorio, l'apparizione della Vergine e la sua azione protettrice che si manifesta di tempo in tempo.

Di gran lunga più varia e romanzesca della *Stella* è la *Santa Uliva*, le cui parti costitutive, o separate o riunite, si ritrovano in molti racconti e presso diverse nazioni, come per esempio anche nella *Stella* or ora esaminata. La parte sacra vi è appiccicata solo

per meglio adattare la materia alla forma solita delle rappresentazioni; in altre elaborazioni l'eroina ha un nome del tutto diverso e in alcune manca interamente il soprannaturale. Suo vero fondamento è una novella di gusto popolare. Uliva è una principessa che corre le più straordinarie avventure; il caso la sbalza continuamente qua e là, non le lascia un momento di pace; la sua stessa bellezza diviene la sua sventura. Interrogata una volta chi sia, risponde di sé stessa:

> Signor, io son figliuola alla fortuna,
> Che buon' e rei la notte e 'l giorno affanna.

Ella è figlia dell'imperatore Giuliano, il quale, essendogli morta la moglie, pensa di sposar lei, stimando che non troverebbe mai una donna così bella e così nobile come la propria figlia. Per impedire una tale enormità, Uliva si taglia le mani e gliele fa presentare. Il padre adirato la vuole uccidere ed ella è esposta nel bosco, dove la trova il re di Bretagna andando a caccia. Questi la conduce alla sua corte e le affida in custodia il proprio figlioletto; ma morto per disgrazia il bambino senza sua colpa, un barone da lei disprezzato la calunnia ed Uliva è di nuovo esposta nella selva. Una monaca la conduce in un convento, dove se ne innamora il cappellano. Per liberarsi dalla tentazione questi la vuol far cacciare e perciò fa credere alle monache che essa abbia rubato un calice d'argento. Posta in una cassa e gettata in mare, vien portata via dalle onde, quando incontra la nave di due mercanti castigliani, che la traggono dalla cassa e vedendone la bellezza la conducono al re di Castiglia. Naturalmente questi si invaghisce di lei e la sposa, sicché hanno luogo feste e tornei. Ma non è ancor giunto il fine delle strane avventure. Il re deve andare alla guerra e allora sua madre, che indignata per quel matrimonio con una sconosciuta si è ritirata in un convento, fa una parte simile a quella della matrigna nella *Stella*. Quando Uliva dà alla luce un bambino, la vecchia trattiene il messaggero e scambia le lettere, così che al luogotenente del re giunge l'ordine di far abbruciare la madre col fanciullo. Egli sente compassione ed invece la fa porre per la seconda volta in una cassa e gittare nel mare. Le onde portano la cassa dalla Spagna sino alla foce del Tevere, dove due vecchie dànno alloggio ad Uliva.

Ritornato il re ed appreso l'accaduto, fa abbruciare il convento con entrovi sua madre; ma dopo dodici anni sente il rimorso e per penitenza fa un pellegrinaggio a Roma. Mentre il padre e il marito di Uliva, l'imperatore di Roma e il re di Castiglia, si trovano così insieme, ella viene col figlio alla corte e si dà a conoscere ad entrambi. Le sue nozze sono celebrate per la seconda volta ed essa ritorna col marito nel regno di lui.

La rappresentazione di Uliva è la più splendida fra tutte quelle che ci sono rimaste: l'azione ed il luogo dove questa si svolge, cambiano continuamente; vi compaiono il re, l'imperatore, il papa, feste di corte, nozze, tornei, cacce; vi si vede il castello reale, la selva, il mare, ogni maniera di meravigliosi avvenimenti, e per accrescere vieppiù questa multiforme varietà l'autore ha introdotto un gran numero di intermezzi allegorici e mitologici con canti, danze e pantomima, come ad esempio la favola di Narciso ed Eco, quella di Ulisse e delle Sirene, ecc. Ma appunto questo grande sfarzo fa credere che l'opera appartenga già al secolo XVI, quando il lusso e lo splendore delle decorazioni e degli intermezzi andava aumentando sempre più. Che poi tutta quella pompa fosse realmente posta sulla scena, ci provano nell'*Uliva* stessa le numerose indicazioni, che prescrivono esattamente come dovessero essere rappresentati i tornei, le cacce e tutto il resto. Poiché allora tali spettacoli si davano spesso su pubbliche piazze, si poteva naturalmente fare uno sfoggio di apparati maggiore di quello che sarebbe possibile oggi nello spazio chiuso di un teatro. Il Rinascimento aveva in generale una grande passione per lo splendore ed il lusso e noi abbiamo molte relazioni di feste suntuose del secolo XV. Così in occasione di quelle che si celebrarono a Roma nel 1473 per onorare il passaggio di Eleonora d'Aragona, il cardinal Pietro Riario fece coprire con un gran padiglione tutta la piazza dei SS. Apostoli e inalzare tutto intorno dei palchi addobbati di tappeti, sui quali i mercanti fiorentini presenti fecero eseguire la rappresentazione di santa Susanna.

Anche i nomi degli autori di molte rappresentazioni, come ad esempio della *Stella* e dell'*Uliva*, sono ignoti. Fra i poeti di quelle non anonime troviamo, oltre a Feo Belcari, ad Antonio Araldo, a Castellano Castellani, anche Bernardo Pulci e sua moglie Antonia, che compose nel 1483 la *Santa Domitilla*, Giuliano Dati, più tardi vescovo di S. Leone in Calabria (morto nel 1523), Lo-

renzo di Pier Francesco de' Medici e il grande Lorenzo de' Medici stesso, che compose la *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo* per la festa data nel 1489 dalla Compagnia di S. Giovanni e che volle prendesse parte alla recitazione anche il proprio figlio Giuliano insieme con altri giovani. Come si vede, gli autori delle rappresentazioni sono in parte quegli stessi che scrissero laude; i due generi, quantunque non fossero più così strettamente legati come in origine, erano tuttavia in relazione fra loro; spesso canti spirituali formavano anche parte integrale dello spettacolo. Del resto questi scrittori seguivano nel disegno delle loro composizioni la maniera generale, si adattavano al gusto popolare e per esempio nel dramma del coltissimo Lorenzo si incontrano i più grossolani anacronismi e le maggiori inverosimiglianze.

In Italia la rappresentazione fiorì per circa un centinaio d'anni, fin verso la metà del secolo XVI, precisamente come in Francia i grandi misteri, e poi decadde rapidamente e scomparve dalla letteratura. Essa era una forma convenzionale e mancante di propria virtù evolutiva, onde non poteva avere lunga vita. Del dramma infatti non vi si trova nulla fuorché il dialogo; non vi incontriamo nessun carattere, ma solo figure disegnate su tipi, nessuna motivazione psicologica degli avvenimenti, né mai il tentativo di dare all'azione un organismo e di raccoglierla in poche situazioni feconde. Si ha sempre un racconto trasportato direttamente sulla scena con tutte le sue particolarità e a tutte queste, anche alle più insignificanti, è data la stessa importanza. Ne risulta un'interminabile serie di piccolissime scene, tutte meschine e povere di vita poetica. Nella *Stella*, per esempio, dopo la partenza dell'imperatore viene nel giardino la regina colla figliastra; indi quella chiama la cameriera; la cameriera esce e chiama i servi e finalmente questi vengono dinanzi alla regina per riceverne gli ordini. Tutto ciò dobbiamo vedere coi nostri occhi; nulla è lasciato alla fantasia dello spettatore o al racconto dell'attore. Più innanzi una scena è formata dalla mutilazione di Stella; in una seconda i due servi annunziano alla regina di averla uccisa; in una terza altercano per il compenso ricevuto ed uno ammazza l'altro; una quarta ci mostra il figlio del duca di Borgogna, mentre si apparecchia alla caccia; infine in una quinta scena troviamo Stella nel bosco. E così passano in un batter d'occhio giorni, mesi, anni, e i più svariati avvenimenti si affollano l'uno addosso all'altro.

Come nel racconto popolare, si ha un continuo balzare da questo a quel fatto, un'inquietudine che non permette mai che l'azione svolgendosi desti l'interesse. Spesso senza uscir della scena i personaggi passano da un luogo ad un altro molto lontano, come Giuliano l'Apostata, che nella rappresentazione di Lorenzo marcia col suo esercito da Costantinopoli alla Partia. Nel *Costantino*, mentre si recitano otto versi, sant' Elena viaggia da Roma a Gerusalemme; nel *Miracolo di Santa Maddalena* si vede san Massimino con Maddalena e Marta salire sulla nave e pronunciati sei versi, arrivare dall'Asia al porto di Marsiglia. Tutto ciò si poteva fare facilmente data la conformazione del teatro d'allora, il noto palco dei misteri medievali, sul quale apparivano una accanto all'altra tutte le diverse località dove l'azione si svolgeva, e i personaggi si trovavano sempre nei compartimenti loro spettanti, anche quando non agivano. Così nessun mutamento di decorazione occorreva per lo scambio della scena e questo si poteva eseguire quante volte si volesse; così si ponevano sempre sotto gli occhi degli spettatori parecchie azioni ad un tempo parallelamente svolgentisi. La proprietà che ha il dramma di rappresentare le cose come presenti, era così poco intesa, che perfino le indicazioni sceniche, le cosiddette didascalie, parlano talvolta in tempo passato, come un racconto, e così valgono anche a compiere l'azione, dando notizia dei fatti non posti sulla scena. Così nel *San Giovanni Gualberto* si legge: « Di poi santo Giovanni si partì e andò a stare a Valembrosa; alcun tempo di poi fu fatto abate di San Salvi ». Abbiamo dunque delle storie, delle leggende, delle novelle esposte in forma dialogica e illustrate con apparato scenico, ma non ancora il dramma.

Similmente anche la forma, l'ottava, è quella propria della narrazione. La vivacità dell'azione drammatica si trova di necessità impacciata nell'organamento regolare delle stanze, quantunque nel fatto le rappresentazioni bistrattino l'ottava in modo che essa ha quasi perduto il suo speciale carattere. Il dialogo agitato del dramma tollera solo una forma che possa mutare il suo andamento a seconda del mutare dello spirito e della passione.

Frattanto i dotti umanisti avevano incominciato ad introdurre l'imitazione classica anche nella poesia drammatica e naturalmente usarono dapprima anche in questa la lingua latina. Il Petrarca per ricreare il vecchio Giovanni Colonna di S. Vito, zio

del cardinale, aveva scritto una commedia intitolata *Philologia*, che andò perduta. Antonio Loschi nella sua tragedia *Achilles* seguì con fedeltà il modello di Seneca, ed ancor più visibilmente vi si attenne il veneziano Gregorio Corraro (Corrèr) nella sua *Progne*, la quale si avvicina al *Thyestes* anche per l'atrocità dell'argomento e gli si collega per il prologo dello Spirito al principio, per il discorso del messo alla fine, per la tinta tenebrosa e per l'ampollosità della lingua. Il Corraro, discepolo di Vittorino da Feltre, compose questa *Progne* a diciott' anni appena, cioè verso il 1430. La cosiddetta tragedia *Hiempsal* di Leonardo Dati, destinata alla seconda accademia coronaria che doveva aver luogo a Firenze, era in italiano, ma si riduceva ad una magra scena, come la poesia sull'amicizia composta dal Dati per la prima accademia. Un Francesco Ariosti, antenato di Lodovico, scrisse una rappresentazione latina in esametri e distici in un atto, che fu recitata dinanzi a Leonello d'Este. Era intitolata *Isis* e sotto la veste mitologica trattava di una fanciulla che sta per entrare nel chiostro. Del *Philodoxus* dell'Alberti abbiamo digià parlato.

La maggior parte delle commedie latine di questo tempo svolgono storie indecenti di lenocini e di seduzioni: così quella di Pier Paolo Vergerio, *Paulus Comoedia ad iuvenum mores corrigendos*, che spetta ancora al secolo XIV e che pur insegnava *quam misere parentes fallat venalis amor;* così anche la *Poliscena* di Leonardo Aretino. Qui un giovane, Gracco, vede la fanciulla Poliscena tornarsene colla madre Calfurnia dopo aver ascoltata la predica nella chiesa dei frati minori; per un'apertura del velo di lei ne osserva la bellezza e se ne innamora, come ella di lui. Gracco si rivolge allo schiavo Gurgulione, che trae certo il suo nome dal parassita di Plauto, Curculione, e questi alla schiava mezzana Taratantara. Dopo aver indarno tentata con promesse la madre Calfurnia, costei si reca da Poliscena una mattina, mentre la madre è in chiesa, e con belle parole, colla pittura dei tormenti dell'amante induce la giovane a concedergli un colloquio. Gracco approfitta di questo convegno senza nessun riguardo; Calfurnia è fuori di sé dalla collera e minaccia di trarlo in giudizio; ma il padre di Gracco, Macario, pone rimedio a tutto, permettendo che suo figlio sposi Poliscena. Il componimento è in prosa e la lingua dei comici romani vi è abilmente imitata. Al costume classico che è spesso copiato, si mescola il moderno e cristiano; la vedova

Calfurnia è una zelante baciapile; l'innamoramento ha luogo al ritorno da' frati minori; il vecchio Macario da buon fiorentino si lamenta dei gravosi balzelli che lo rovinano; i personaggi parlano di Gesù e degli dei, di san Francesco, delle prediche dei monaci, dell'Orco, dell'Acheronte e di Cocito.

Nella *Philogenia* di Ugolino Pisani da Parma (verso il 1430) deve comparire una mezzana bigotta e svolgersi una scena di confessione piena di satira efficace contro gli ecclesiastici. Un altro parmense, Antonio Tridentone, scrisse una *Fraudiphila*, intorno al cui contenuto si può soltanto trarre dal titolo qualche incerta congettura. Del pari solo poco si sa della *Chrisis*, che Enea Silvio compose nel 1444 sul modello di Terenzio e nella quale una meretrice Chrisis deve sostenere la parte principale.

Talvolta si drammatizzavano in latino argomenti di storia contemporanea. Così Giovanni Manzini della Motta in Lunigiana trattò della caduta di Antonio della Scala di Verona (1387); sotto il titolo *De captivitate ducis Jacobi* Laudivio de' Nobili da Vezzano nel Genovesato pose in iscena in giambi la fine del condottiero Jacopo Piccinino, cui Ferdinando di Napoli fece uccidere a tradimento nel 1464. Nel 1492 nel palazzo del cardinale Raffaele Riario, fra altre feste colle quali si celebrò la conquista di Granata, fu rappresentata l'*Historia baetica* di Carlo Verardi da Cesena, dove la caduta della città dei Mori è ridotta a dialogo in una prosa pesante, a gloria della coppia reale cattolica. Quando in quello stesso anno 1492 re Ferdinando sfuggì all'attentato dell'assassino Ruffo, lo stesso Carlo Verardi abbozzò un *Ferdinandus servatus*, cui suo nipote Marcellino ridusse in esametri. Ma il dramma classico, le cui forme non si potevano adattare tanto facilmente all' esposizione degli avvenimenti politici contemporanei, non ebbe nessuna efficacia sui caratteri essenziali di queste composizioni storiche. Nelle quali si usava quella comoda larghezza di svolgimento temporale che era propria delle rappresentazioni; talché ne uscivano semplicemente delle storie dialogizzate. E tali riduzioni dei fatti storici più recenti in forma di rappresentazioni continuarono poi anche nel secolo XVI in lingua italiana.

Pomponio Leto invece volle richiamare in vita proprio il teatro latino antico e fece rappresentare nei cortili dei palazzi di cospicui prelati romani commedie di Plauto e di Terenzio. Fu di nuovo il card. Raffaele Riario colui che più di tutti promosse queste rap-

presentazioni e bentosto esse trovarono seguito altrove. Nel 1488, ai 12 di maggio, furono dati a Firenze i *Menaechmi* di Plauto con un prologo del Poliziano. Questi vi biasima le moderne composizioni latine in prosa, le quali non hanno della commedia se non il titolo, e dice che quel poco che in esse può forse ancora piacere, è rubato agli antichi; perciò esorta i giovani a non recitare siffatti drammi, ma bensì le vere commedie antiche romane, come facevano appunto i discepoli di Paolo Comparini coi *Menaechmi*. Questi discepoli di Paolo Comparini, che facevano da attori, erano i giovani chierici della scuola di S. Lorenzo, e simili rappresentazioni di commedie latine poco edificanti per opera di ecclesiastici in erba, rappresentazioni che per giunta certo si davano in luogo sacro, sembrano essere state allora abbastanza frequenti a Firenze.

Il dramma classico godette uno speciale favore alla corte di Ercole d'Este a Ferrara, dove le rappresentazioni teatrali, allestite con gran lusso, divennero presto parte necessaria di tutte le feste. Il 25 gennaio 1486 furono recitati i *Menaechmi* nel cortile del palazzo ducale sopra una scena costruita con isplendidi apparati rappresentanti cinque case con merli, con finestre e con porta; una nave, che recava uno dei gemelli, arrivò attraverso al cortile con vele e con remi; le spese ascesero ad oltre mille ducati e diecimila furono, secondo che si riferisce, gli spettatori. Il 26 gennaio 1487 fu dato l'*Amphitruo*; il 12 febbraio 1491 di nuovo questo; poi da capo i *Menaechmi* e inoltre l'*Andria* di Terenzio. Nel 1499 si rappresentarono il *Trinummus*, il *Poenulus* e l'*Eunuco* di Terenzio e nel 1502, per le nozze del principe Alfonso con Lucrezia Borgia, furono recitate in una grande sala splendidamente addobbata e contenente cinquemila persone cinque commedie di Plauto: l'*Epidicus*, le *Bacchides*, il *Miles gloriosus*, l'*Asinaria* e la *Casina*, tutte coi soliti intermezzi di musica, di ballo e di giochi di lotta. Ma poiché la società di quella corte non avrebbe potuto intendere il testo latino così bene come lo intendevano i prelati di Roma e i dotti ascoltatori degli scolari fiorentini, a Ferrara le commedie si recitavano in italiano. Traduttori erano Pandolfo Collenuccio da Pesaro, Girolamo Berardo, Battista Guarino, Paride Ceresara, e i loro lavori non avevano nessun pregio speciale, se si deve giudicare dall'*Anfitrione* del Collenuccio. Egli diluì in cattive terzine l'opera di Plauto, ampliò l'ultimo discorso di Giove con una minuta enumerazione delle fatiche d'Ercole, perché

la commedia era destinata proprio ad un Ercole, il duca, e pose in bocca al povero Anfitrione un epilogo motteggevole, come la materia suggeriva ad un rimaneggiatore moderno.

Il carattere stesso delle sacre rappresentazioni avrebbe dovuto escluderne l'elemento classico; eppure anche in esse questo venne a poco a poco infiltrandosi almeno negl'intermezzi, ed al pubblico colto queste parti aggiunte come accessorî dovevano piacere più che tutto il resto. Ma ben presto anche le favole classiche furono drammatizzate da sé sole e per sé stesse. La più antica ed insieme la più importante fra le composizioni sceniche di questo genere, il primo tentativo drammatico di argomento profano in lingua italiana, se si prescinda dal *Jemsale* del Dati che finora non fu studiato da nessuno, è l'*Orfeo* di Angelo Poliziano, scritto, come il poeta stesso ci dice, a Mantova nello spazio di due giorni in mezzo a continue distrazioni, per le feste del cardinale Gonzaga, cioè nel 1472 e fors'anche già nell'anno precedente. Ben nota ne è la favola: Euridice, moglie di Orfeo, è amata dal pastore Aristeo e mentre fugge dinanzi a lui, è morsa in un piede da una serpe, sicché muore; Orfeo per riacquistarla scende nel Tartaro, muove a compassione gli dei inferi, che gliela restituiscono a patto che non si volga per via verso di lei; ma egli non sa frenarsi così a lungo ed Euridice gli è di nuovo rapita. Invano egli torna una seconda volta alle porte dell'abisso, che gli rimangono chiuse; disperato, giura di non amare mai più donna e andato in Tracia vi è ucciso e sbranato dalle Baccanti, le quali vogliono compiere su lui la vendetta del sesso disprezzato. Si immagini questo racconto ridotto brevemente a dialogo e si avrà l'*Orfeo* del Poliziano, componimento di assai ristretta estensione, che nondimeno abbraccia tutta codesta storia dell'eroe preso a soggetto della rappresentazione. Compare dapprima Aristeo insieme con un altro pastore e si duole del suo amore infelice; indi cerca Euridice, la prega inutilmente di ascoltarlo e quando ella fugge, comincia ad inseguirla. Frattanto Orfeo scende dal monte e canta un'ode latina in onore del cardinale Gonzaga, quando gli si reca la notizia della morte di Euridice. Allora il pubblico lo vede avviarsi sotto i suoi occhi al Tartaro ed arrivarvi e spingersi sino a Plutone e a Proserpina; vede come ritorni colla moglie, come questa gli sia di nuovo rapita improvvisamente e come egli ridiscenda ancora una volta. Seguono poi le lamentazioni di Orfeo e infine il coro delle Baccanti che lo hanno ucciso.

In questa guisa appunto, riducendo cioè un racconto a dialogo, si componevano le rappresentazioni, e rappresentazione è l'*Orfeo*, solo che all'argomento cristiano è stato sostituito un argomento classico. Anche la forma esteriore è la stessa, l'ottava, alla quale però si alternano talvolta la ballata, la canzone o la terza rima, forme metriche usate nelle laude che si inserivano nei drammi spirituali. Il cardinale diede incarico al poeta di presentare al suo pubblico una favola ed il Poliziano, com' era naturale, senza pensare punto ad esempi od a regole classiche, la foggiò semplicemente sul modello ben noto dei misteri che solevano servire di spettacolo in simili feste di corte. Ridurre a dialogo una narrazione è il più primitivo e il più semplice di tutti i tentativi teatrali; per trarre da quel racconto il dramma, sarebbe certo stato necessario ben altro studio che la fuggevole improvvisazione di due giorni.

Una seconda redazione di questo *Orfeo* del Poliziano contiene diverse aggiunte e modificazioni, è divisa in cinque atti e porta il titolo di *Orphei tragoedia*. Era destinata ad un'altra rappresentazione posteriore, e verosimilmente non fu opera del Poliziano stesso, ma di Antonio Tebaldeo. Del resto anche in questo rimaneggiamento cerchiamo indarno il vero dramma.

Chi all'*Orfeo* del Poliziano attribuisca una troppo grande serietà d'intenti, viene per ciò stesso a disconoscere proprio i suoi pregi caratteristici. L'autore volle divertire una corte elegante; come tra quelle feste vi furono e banchetti e tornei e danze e musiche, così vi si recitò anche codesta bella poesia, favola senza vera illusione drammatica, leggiero ed aereo gioco d'immaginazione che tiene occupato lo spirito per un momento e poi sparisce come un sogno. Quella storia, dov'è simboleggiata la potenza del canto che apre persino le porte dell'Inferno, corrispondeva perfettamente al gusto di un pubblico pieno di entusiasmo per l'arte e per la poesia. Anche dal Pontano fu cantato Orfeo in un' ode latina e nell'*Urania* (l. III alla fine); a Mantova lo si vide vivo e lo si udì recitare i versi perfetti del Poliziano. Quegli spettatori dovettero rimanere affascinati, ascoltando l'idillico canto amoroso di Aristeo, le dolci elegie dell'addolorato Orfeo, le sue preghiere e i suoi lamenti dinanzi al trono di Plutone, le tenere parole di Euridice quando deve separarsi da lui per la seconda volta, infine il vivace ditirambo delle Baccanti; tutto un graduale succedersi di sentimenti d'uno in altro tramutantisi dolcemente senza asprezze,

e tutto espresso con grazia ed eleganza, accompagnato dalla musica, abbellito da una splendida scena. La medesima impressione fece più tardi il melodramma, di cui l'*Orfeo* è come un lontano precursore. Ciò che lo distingue dunque dalle solite rappresentazioni, non è la forza e il vero interesse drammatico, ma il magistero della forma artistica.

All' *Orfeo* tennero dietro nelle corti altre rappresentazioni; egloghe, allegorie in onore di principi, riduzioni drammatiche di favole e di storie classiche. Il metro era l'ottava come nella rappresentazione, o più spesso la terzina secondo l'uso dell'egloga. La *Fabula di Cephalo* di Niccolò da Correggio, recitata a Ferrara il 21 gennaio 1487, è divisa in cinque atti, ma nella scena, che mette ancora sotto agli occhi degli spettatori parecchi luoghi l'uno accanto all'altro, rassomiglia alla rappresentazione. Poco dopo il Boiardo compose il *Timone*, che è quasi interamente derivato dal dialogo di Luciano, e nel 1497 il marchese Galeotto del Carretto, monferrino, un altro *Timon greco*. Galeotto scrisse anche un *Tempio d'amore* e le *Nozze di Psiche e Cupidine*, e nel 1502 mandò alla marchesa Isabella di Mantova una tragedia, *Sofonisba*, che deve essere un informe abbozzo in ottave. Pandolfo Collenuccio invece col suo *Jacob e Joseph* rappresentato a Ferrara nel 1504, usò la forma cortigiana della terzina nella trattazione di un argomento biblico e divise il suo dramma in sei atti, ma quanto al resto si attenne al metodo della rappresentazione, avendo seguìto passo passo il racconto. Era un primo tentativo di rendere letterario il dramma religioso popolare, che rimase però sfigurato dalla prolissità e dalla sciatteria, come l'originale classico nell'*Anfitrione*.

Nel gennaio 1495 Serafino dell'Aquila pose in scena a Mantova dinanzi al marchese un' allegoria, della quale aveva desunto il pensiero dalla canzone del Petrarca *Una donna più bella assai che 'l sole*. Apparve la Voluttà, rappresentata dal poeta stesso, ad esortare gli uomini al piacere; poi la Virtù a dolersi di essere universalmente trascurata, finalmente la Fama, sorella minore della Virtù, sopra un carro trionfale. La Fama conforta la Virtù ed esalta il duca di Calabria e il marchese di Mantova, che soli seguono con nobile sentimento la virtù e la fama e loro assicurano il futuro dominio sulla terra. Un'altra rappresentazione di Serafino, l'*Atto scenico del Tempo*, è un monologo in quindici strambotti,

nel quale il Tempo parla della sua potenza su tutte le cose de: mondo, insegnando ad impiegar bene sé stesso. Alla corte d Mantova sarà stata destinata anche la versione in terzine d'u altro dialogo di Luciano, della gara di Alessandro, Scipione e Annibale dinanzi a Minosse, opera di Filippo Lapaccini. A Mi lano, alla corte di Lodovico Sforza, Bernardo Bellincioni prepar rappresentazioni mitologiche e pastorali, come l'omaggio dei sett pianeti alla duchessa Isabella, di cui il Moro stesso gli aveva dat l'argomento e Leonardo da Vinci costruì l'apparato scenico; Bal dassare Taccone compose un *Atteone* e una *Danae* (1496), e Ga spare Visconti, sotto il titolo di *Pasitea* e in ottave, una stori drammatica di due amanti che si uccidono e sono fatti risuscitar da Apollo. A Napoli intorno allo stesso tempo si recitavano all corte le farse scherzose di Pietro Antonio Caracciolo e quelle al legorico-panegiriche del Sannazaro, che impareremo a conoscer in altro luogo.

Già alla fine del secolo XVI la novella, che divenne più tard fonte inesauribile di argomenti per la commedia e per la tragedia appare parecchie volte elaborata in forma drammatica. Bernard Accolti da Arezzo, il famoso improvvisatore che il suo temp chiamò l'Unico Aretino, portò sul teatro la storia boccaccesca d Giletta di Narbona (*Dec.* III, 9), nella sua *Virginia*, che fu reci tata nel gennaio 1494 per le nozze di Antonio Spanocchi a Siena Antonio Cammelli, detto dalla sua patria il Pistoia, fece rappre sentare a Mantova nella quaresima del 1499 una tragedia in cinqu atti, *Panfila*, che è desunta dalla novella di Ghismonda e Gui scardo (*Dec.* IV, 1). Egli cercò di dare alla materia un colorit più classico, facendo di Tancredi, principe di Salerno, un r Demetrio di Tebe, di Ghismonda una Panfila, di Guiscardo u Filostrato, ecc. In generale l'autore si mantiene servilment fedele al racconto del Boccaccio, anzi spesso non fa se no ridurre in cattivi versi le parole di lui. Le persone parlano e agiscono come ridicole marionette; da principio il re si diffond in lunghi lamenti sul continuo sospetto e sul pericolo in cui l tiene la sua elevata condizione; Panfila lo esorta a star di buo animo e a beneficare il popolo. Il re loda la figlia, loda il su fedel servo Filostrato, descrive con bei fiori di eloquenza la pri mavera, piange la propria vecchiezza e poi interrompe questa fi lastrocca esortando la figlia ad andar a mangiare, perché già s

avvede che ella ha appetito. Ma la figlia ha un appetito diverso da quello che egli pensa; essa è una giovane vedova e lo stolto vecchio la crede felice mentre vive solitaria presso di lui. Così ella si getta al collo di Filostrato cui invita a sé con una lettera sfacciata, e via di questo passo. Nella sua tragedia il poeta burlesco desta senza volerlo il riso con questi discorsi, nei quali si mescolano ampollosità e trivialità; o non si sarà invece fatto proprio giuoco in cuor suo di questa tragica storia d'amore?

Anche la commedia *L'Amicizia*, che lo storico Jacopo Nardi compose ne' suoi anni giovanili, ha nella forma e nel contenuto ancora qualche cosa del carattere di quelle rappresentazioni che sono poco più di storie dialogizzate. Essa fu certo scritta fra il 1503 e il 1512, perché nelle stanze che furono cantate quando il lavoro si recitò dinanzi alla Signoria di Firenze, si parla della città come di terra libera e di un abile nocchiero che sarà stato il gonfaloniere Pier Soderini. Vi è drammatizzata la novella boccaccesca dell'amicizia di Tito e Gisippo (*Dec.*, X, 8); ma proprio i fatti più interessanti non si svolgono sulla scena e sono invece raccontati, manifestamente perché già fin d'allora il Nardi voleva osservata la regola dell'unità di luogo secondo i modelli antichi. E per effetto di questi è introdotto l'elemento comico in alcuni discorsi e dialoghi del parassita Ergasilo (che prende il suo nome dai *Captivi* di Plauto) e dello schiavo Lico, i quali servono soltanto a ritardare l'azione. Un'altra commedia del Nardi, *I due felici rivali*, fu scritta per Lorenzo de' Medici il giovane, quindi al più tardi nel 1519.

Di tutti questi svariati tentativi drammatici uno solo ebbe vita, quello uscito da una penna che delle immortali attrattive della bellezza classica seppe tutto adornare, anche le figure leggermente abbozzate d'una festa teatrale: l'*Orfeo* del Poliziano.

XIX.

Il Poliziano e Lorenzo de' Medici.

Splendida fantasia, piena di dolci e soavi armonie, l' *Orfeo* ci rivela già il carattere del suo autore. Se fu composto nel 1472, il Poliziano contava, quando lo scrisse, appena diciott'anni, di che non è a far meraviglia, data la precocità del suo ingegno. Era un giovane cresciuto fra gli studi classici, dedito ad essi fin dalla fanciullezza. Angelo degli Ambrogini, famiglia poco provvista di beni di fortuna, nacque il 14 luglio 1454 a Montepulciano e dal nome latino della città si chiamò *Politianus*. Suo padre Benedetto fu assassinato nel maggio del 1464, vittima di una vecchia ruggine di sangue colla famiglia Del Mazza. Il Poliziano venne giovinetto a Firenze, dove ebbe a maestri il Ficino, il Landino e i greci Argiropulo e Callisto; a quindici anni componeva epigrammi latini, a diciassette greci. A questi tennero dietro odi, elegie ed altri epigrammi latini e greci, alcuni dei quali, con una facilità quasi incredibile considerata la loro eleganza, furono persino improvvisati. I lettori affascinati sentivano un fresco alito d'arte classica nei versi di quel giovinetto, e in realtà questi si accostano ai modelli più ammirati ed alcuni sono qualche cosa più che felici imitazioni, hanno vero affetto e vera spontaneità unita colla più grande perfezione della forma; come la graziosa poesia sulle violette colte e donate a lui dalla mano dell'amata, e specialmente la lunga elegia piena di una tenera mestizia per Albiera degli Albizzi, morta venticinquenne nel 1473 nel fiore della sua bellezza subito dopo che era andata sposa a Sismondo della Stufa. Ma la principale occupazione de' suoi anni giovanili fu la traduzione dell'*Iliade* (1472 circa) in esametri di tale fluidità che il Ficino scrisse a Lorenzo de' Medici, che ove non si fosse saputo come stava la cosa, si sarebbe a mala pena potuto risolvere quale fosse l'originale e quale la traduzione, il latino del Poliziano o il greco

d'Omero. Egli chiamava Angelo l'omerico giovinetto. Seguitando la traduzione che del primo libro aveva fatto Carlo Marsuppini, il Poliziano cominciò il suo lavoro col secondo e lo condusse solo fino al quinto, od almeno soltanto questa parte ci si è conservata. Oggi vi si biasima appunto ciò che il Ficino lodava, la soverchia libertà con cui il testo è trattato e per la quale va perduta tutta l'attrattiva dell'ingenua narrazione omerica. Né la cura dell'eleganza era il solo motivo dei cambiamenti; all'autore pareva che lo stile epico di Omero non fosse abbastanza elevato, e perciò lo avvicinò a quello di Virgilio, che era pur sempre considerato come il maggiore poeta; soppresse qua e là le comode ridondanze di epiteti e di formole e certi elementi nel loro realismo efficaci, perché essendo tratti dalla vita comune non gli parevano dignitosi, ed altrove ampliò invece con frase altisonante. A ciò alludeva indirettamente il cardinal di Pavia (*Epist. Pol.*, VIII, 7), quando nella sua lettera al Poliziano dichiarava la traduzione un' utile esercitazione, ma giudicava che Omero voleva rimaner greco.

Il Poliziano tradusse anche una quantità di opere greche prosastiche; delle quali la più estesa è la storia di Erodiano intorno agl'imperatori del suo tempo, che tradotta dedicò a papa Innocenzo VIII (1487). Maggiore importanza ebbe la sua attività di critico ed interprete dei testi classici. Emendava gli scrittori con una felicità, un'acutezza, una dottrina, che prima di lui nessun altro degli umanisti aveva mostrato; era infaticabile nel ricercare i più antichi manoscritti; confrontava gli autori fra loro per migliorarne ed illustrarne il testo e a tale scopo adoperava sistematicamente anche iscrizioni e monete. Le ricche collezioni dei Medici, che Lorenzo era sempre pronto ad accrescere secondo i desiderî del Poliziano, gli offrivano un materiale di inestimabile pregio; altre cognizioni acquistò durante il suo soggiorno a Roma, a Verona, a Venezia o mediante comunicazioni di amici stranieri. Celebre è specialmente la sua recensione delle Pandette fondata sull'antichissimo manoscritto fiorentino, che egli credeva, come la maggior parte de' suoi contemporanei, l'originale di Triboniano.

A ventisei anni ottenne la cattedra di eloquenza greca e latina nello Studio fiorentino. Gli uomini più dotti accorrevano alle sue lezioni e talvolta egli vedeva sedere fra' suoi uditori quegli stessi che poco prima erano stati suoi maestri (*Epist.*, VI, 5). Le introduzioni (*praelectiones*) a' suoi corsi d'interpretazione degli

autori sono piene di caldo entusiasmo per la materia e per la dignità degli studi ai quali avvia la gioventù. La *Lamia*, introduzione agli *Analytica Priora* di Aristotile, è un elogio della filosofia e una difesa contro quelli che gli rimproveravano di spacciarsi per filosofo senza la necessaria preparazione. Il *Panepistemon* delinea una classificazione di tutte le scienze e di tutte le arti; la *Praefatio in Suetonium* loda la storia e dà una breve biografia di Svetonio; la *Praelectio in Persium* tratta dell'origine e del carattere della satira. Prendendo a dichiarare Quintiliano e le *Silvae* di Stazio, esorta a non disprezzar gli scrittori del periodo romano più tardo e quelli di secondo ordine, perché voler imitare uno solo degli antichi è, a suo avviso, il più grande degli errori e perché gli elementi dello stile si devono raccogliere da ogni parte. La *Praelectio in Homerum* celebra il cantore e le sue poesie, le quali, come crede il Poliziano, non la cedono a nessuna altra opera umana; di esame estetico non vi ha qui nemmen l'ombra; invece, come già nell'antichità, come nello pseudo-Plutarco dal quale il Poliziano ha attinto largamente, Omero è celebrato come la fonte del sapere, come il padre di ogni scienza. Ma se incompiuta era ancora la critica, vivissimo era in cambio il sentimento dell'opera d'arte, sentimento che in quel tempo non diveniva ancora coscienza teoretica, ma che era invece fecondo di nuove opere d'arte. L'entusiasmo per la prediletta poesia antica si riveste esso stesso di un'ispirata forma poetica. In luogo dell'esposizione erudita si ammanniva così agli uditori già un saggio della poesia, dal quale dovevano essere subito trasportati in un'elevata disposizione di spirito che li metteva in grado di meglio gustarla. Nella *Manto* (1482), introduzione alla *Bucolica*, il Poliziano immagina che al momento della nascita di Virgilio l'indovina onde prende nome la patria del poeta, pronunci una profetica enumerazione delle sue opere, le esamini e ne rilevi i caratteri brevemente, ma tuttavia con finezza di gusto. Il *Rusticus* (1483), il quale serve d'introduzione alle *Georgiche*, è una rappresentazione della vita campestre, una pittura dei lavori, dei piaceri e delle ricchezze di essa, un quadro ideale contesto con eleganza ed abilità di tratti suggeriti dagli antichi, ma ricco di aggiunte originali. L'*Ambra* (1485), altra introduzione ad Omero scritta nella magnifica villa medicea di Poggio a Caiano chiamata Ambra, comincia con una splendida descrizione di una solenne

adunanza degli dei, nella quale Tetide si duole dinanzi a Giove della morte immatura del proprio figlio, ed egli la consola annunciandole la gloria che a questo darà un cantore divinamente ispirato; seguono poi la narrazione della nascita e della giovinezza d'Omero, l'esposizione del contenuto dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e la lode del poeta come nella *Praelectio* prosaica. Finalmente i *Nutricia* (1486) cantano la poesia come madre di ogni civiltà ed enumerano in lunga serie i poeti greci e latini distribuiti secondo le forme poetiche. Esaltando così la poesia, egli volle compensarla dell'averlo nutrito ed allevato e perciò intitolò il suo componimento *Nutricia* (baliatico). Queste quattro *Praelectiones* in esametri furono da lui chiamate *Silvae* secondo l'esempio di Stazio, perché come le *Selve* di questo, dovevano apparire manifestazioni improvvise dell'ispirazione poetica. Tali non erano certo in realtà. Esse sono piene di erudizione e nei *Nutricia* questa prende il sopravvento in guisa che diviene pesante e faticosa; il Poliziano stesso voleva commentare questo poemetto, che sarebbe così divenuto un compendio di storia letteraria. Ma le tre altre Selve sono artisticamente superiori ed è meraviglioso che l'erudizione e l'abbondanza delle allusioni e delle imitazioni pur non vi inceppi il libero movimento poetico.

Dalle lezioni universitarie ebbero origine anche i *Miscellanea* del Poliziano, raccolta di osservazioni svariate utili all'emendamento e all'interpretazione di testi antichi, stampata nel 1489. La pubblicazione fu determinata e dal desiderio di Lorenzo de' Medici e più specialmente dalla circostanza che altri avevano usurpato molto di quello che l'autore aveva trovato ed esposto a voce; egli voleva difendere la sua proprietà e perciò si riferisce spesso alle sue lezioni e a' suoi uditori. Alle prime cento osservazioni, che son quelle pubblicate, molte altre dovevano tener dietro; alla sua morte ne aveva pronta una seconda centuria, che però non venne più in luce. Il proemio rivendica alla critica che si ispira soltanto all'interesse della scienza e non a fini personali, la sua libertà e condanna in generale l'ipocrisia nella letteratura; si scaglia contro la falsa erudizione che si faceva bella di citazioni di autori e di codici finti e che era tanto più pericolosa allora che per mezzo della stampa l'errore si diffondeva rapidamente fra un largo pubblico. Ma tuttavia nel corpo del libro il Poliziano è moderato, nomina di rado persone, si restringe a combattere le opinioni. Solo

Domizio Calderini, famoso commentatore di poeti classici, che era morto a Roma appena a trentadue anni nel 1478 e che il Poliziano stesso aveva udito, egli assale ripetutamente ed aspramente. Parve atto poco pietoso, ma ve lo spinsero appunto la generale approvazione che le dottrine di Domizio riscuotevano e la cieca fiducia con che tanti lo seguivano e che tanti riponevano in lui, così che il suo esempio guastava gli altri. Al Poliziano dispiaceva il metodo solitamente usato nei commenti, per il quale la difficoltà, invece di essere chiarita, era spesso nascosta sotto un viluppo di erudizioni disadatte e quando nulla si sapeva, si ricorreva ad una invenzione per crear l'apparenza della spiegazione. Egli per sua parte è sempre chiaro, acuto, breve e stringente, evita ogni ornamento superfluo e coglie nel segno. In molti luoghi sciolse per sempre le difficoltà e diede l'esempio del metodo. Il vedere sì spesso ciò che nessun altro prima di lui aveva veduto, lo riempie, com'è naturale, di soddisfazione e d'orgoglio, mentre d'altra parte già la risolutezza colla quale esponeva le sue idee e la sua fiducia nella giustezza di queste destavano lo sdegno dei suoi avversari. La mediocrità si sente più ferita dalla vera superiorità, contro la quale ha la coscienza di non poter lottare, che dalla vana presunzione.

Già fin da quando si cominciò a parlare dell'opera del Poliziano, un anno prima della pubblicazione, principiarono le aggressioni, le calunnie e l'accusa di un preteso plagio dalla *Cornucopia* del Perotti e da altri autori. Nuove ire dovette suscitare il proemio, dove lo scrittore minacciava di assumere un tono ancora più aspro nelle successive centurie. Inoltre nel libro (cap. 90) egli nominava un numero ristretto di persone che considerava i veri giudici in materia di critica e di erudizione, Lorenzo de' Medici, il Pico, Ermolao Barbaro, Girolamo Donati; onde i non citati si dolsero come della mancanza di un complimento per loro. Giorgio Merula, l'umanista della corte milanese, che prima era stato in relazioni amichevoli col Poliziano, credette di essere spesso preso di mira nei *Miscellanea*, senza che il suo nome vi apparisse; perciò sparlava del libro e andava dicendo di aver composto uno scritto che lo annientava. Al Poliziano, che lo pregò di pubblicarlo per poter replicare, rispose cortesemente, ma con molta arroganza, accusando l'avversario di aver derivato molte cose da lui senza dirlo, incolpandolo di una lotta sleale e minacciando di mettere tutti in fuga colla pubblicazione delle sue centurie. Il Poliziano si difese

di nuovo senza violenza e domandò la prova particolare di ciò che gli si rimproverava. Ma il Merula si rivolse al suo principe Lodovico Sforza, accusando di presunzione il Poliziano e in generale tutto il triumvirato fiorentino che si arrogava la supremazia nelle scienze (1). Alludeva con ciò al Poliziano, al Pico e al Ficino e forse si riferiva ad una lettera del primo (lib. IX in fine), la quale ci informa del bel vincolo di amicizia che legava quei tre uomini geniali e ci mostra come nel coltivare il vasto campo della scienza stretti in un'affettuosa collaborazione reciproca si distribuissero la materia. L'assalto non solo contro di sé, ma anche contro i suoi amici ferì nel vivo il Poliziano, il quale scrisse al Merula una lettera, snocciolandogli una filza di errori del suo commento a Giovenale, per costringerlo alla pubblicazione della sua polemica. Ma il Merula morì prima che la lettera fosse spedita ed il suo scritto contro il Poliziano fu soppresso per desiderio di Lodovico Sforza.

Questa disputa ebbe luogo nel febbraio e nel marzo del 1494. Poco dopo si riaccese una vecchia questione del Poliziano con Bartolommeo Scala, uomo di età avanzata, collega del Landino nella cancelleria della Repubblica. Lorenzo de' Medici aveva spesso respinte le pubbliche scritture stese da lui, facendole da capo comporre dal Poliziano, e questo deve essere stato il primo motivo dell'odio (*Epist. Politiani*, l. XII, p. 398). Ma il Poliziano diresse contro il cancelliere anche un'ode giambica piena di scherni grossolani e personali, che piacque assai a Lorenzo. Un carteggio del 1493 fra il Poliziano e Bartolommeo, nel quale questi rimprovera a quello la sua predilezione per le parole e le forme inusitate, ha ancora nell'apparenza un carattere amichevole; ma tuttavia sotto l'urbanità della forma vi si nasconde molto veleno e malignità da parte dello Scala e scherni e canzonature da parte del Poliziano. Più aspra fu la seconda contesa (1494, dopo la morte di Merula). In un epigramma il Poliziano si era fatto gioco dello Scala, perché questi aveva usata la parola *culex* come di genere femminile; il canzonato rispose con un altro epigramma; il Poliziano ne scrisse in greco uno sui *culices* (κώνωπες), e su questo lo Scala fece delle

(1) *Epist. Polit.*, l. XI, p. 338: « Mutuis assentationibus quidam sibi aures permulcent, et, ut audio, velut disciplinarum proceres triumviratum in literis sibi vindicant..... ». Ermolao Barbaro, al quale si è pensato, non può qui essere stato preso di mira, perché era già morto.

osservazioni critiche. Il Poliziano, forte della sua superiorità, da principio rimane anche questa volta entro ai limiti della moderazione; ma lo Scala diviene aggressivo e tira in ballo ciò che specialmente indispettiva lui come il Merula, il triumvirato che pareva arrogarsi il monopolio delle lettere. Istigato dalla gelosia, cerca di scovare errori nell'epistola accompagnatoria del Poliziano e scopre così egli stesso i suoi lati più deboli. Il Ficino chiamava il Poliziano l'Ercole che liberava dai mostri i testi classici; lo Scala lo dice un *Hercules facticius* che si crea dei mostri per vincerli; chiama la critica franca una *impudens disputandi consuetudo* e predica molto sulla vera amicizia, cioè sulla dolce abitudine di compatirsi e lodarsi a vicenda. Ma finalmente al Poliziano monta la bile; se quegli lo aveva chiamato *Hercules facticius*, egli lo designa, dacché lo Scala era figlio di un mugnaio, come un *monstrum furfuraceum;* impugna tutti i meriti di cui quegli si vantava, svela senza misericordia la sua ignoranza e rompe sdegnosamente la relazione con lui.

Se si confronta questa polemica epistolare con quelle di un Poggio, di un Filelfo, di un Valla, si deve riconoscere la maggior decenza del tono. Ma non sempre il Poliziano si mantenne in tale riserbo; già nell'ode contro lo Scala è molto più pungente e gli epigrammi che egli scambiò col poeta Marullo, non la cedono per intemperanza alle invettive degli umanisti anteriori. Il greco Michele Marullo, detto Tarcaniota dal nome di sua madre, pare nascesse a Costantinopoli, ma venisse giovanissimo in Italia, quando quella città fu presa dai Turchi. Il dolore per la perdita della patria dà alle sue poesie un'attraente intonazione di sincera melanconia. Ammirava specialmente Lucrezio, cui commentò e del quale si trovano in lui varie reminiscenze; forse da questo studio muove anche l'idea de' suoi *Hymni naturales*, dove raffigura nelle divinità da lui invocate e lodate le forze della natura, i corpi celesti, gli elementi, personificandoli dunque miticamente in modo simile a quello tenuto dal Pontano, alla cui Accademia era appartenuto a Napoli, prima di venire a Firenze. Il Marullo esercitò il mestiere delle armi, combatté sotto il capitano Nicolas Rallis di Sparta e morì nel 1500, affogato nel fiume Cecina in Toscana. Era genero di Bartolommeo Scala, avendo sposata Alessandra Scala, poetessa celebrata per la sua bellezza e il suo sapere, la quale il Poliziano aveva cantata in epigrammi greci e che gli rispose nella

medesima lingua. Fra le poesie del Marullo si trova una bella elegia (*Ad Neaeram*), nella quale egli presentandosi all'amata chiede la sua mano e le dice che cosa possa offrirle pur nella sventura, l'antica gloria della sua patria e della sua stirpe, il provato coraggio e l'incrollabile fedeltà. La sua parentela con Bartolommeo Scala, fors'anche i replicati assalti del Poliziano contro i Greci moderni, saranno stati il motivo dell'inimicizia del Marullo. Ne' suoi epigrammi egli chiamò il Poliziano *Ecnomus*, questi lui *Mabilius* nei suoi. Già questo tacere i veri nomi lascia intendere che le polemiche in versi erano molto più violente che quelle per lettera; nei versi si ardiva di più, non si rifuggiva da indecenze e calunnie, si cercava di piacere appunto per mezzo dello scherno aspro, della caricatura efficace, seguendo l'esempio di Catullo. Le poesie del Poliziano hanno almeno nel loro genere forza e spirito grossolano; quelle del Marullo sono povere ed insipide. Quest'ultimo trovò un alleato fra i suoi amici napoletani; niente meno che Jacopo Sannazáro, il quale scagliò contro il Poliziano due lunghi velenosi epigrammi.

Le dispute col Merula e con Bartolommeo Scala e verosimilmente anche quella col Marullo cadono negli ultimi anni della vita del Poliziano. Vedendo che i motivi di esse risalgono così addietro, si potrebbe ritenere che gli avversari abbiano osato levare la loro voce solo quando il Poliziano ebbe perduto il suo potente protettore, Lorenzo de' Medici. Obblighi infiniti egli aveva verso di lui; gli doveva la sua esistenza materiale, l'agiatezza, la quiete, la più generosa delle assistenze nei suoi studi, l'intelligente estimazione delle sue opere. I tempi in cui il poeta sacrificava al suo ideale ogni bene terreno, in cui, come Dante, sentiva di essere quasi un apostolo della verità, erano passati da un pezzo. Il Poliziano, come gli altri umanisti, aspirava con intensa avidità alla gloria, ma bramava anche il danaro per poter vivere e vivere comodamente, e quanto cercava trovò nella protezione dei Medici. Povero e sconosciuto era venuto a Firenze, dove Lorenzo lo accolse in sua casa e lo fece poi maestro di suo figlio Piero; ottenne la cattedra; domandò beneficî, quando ve ne ebbero di vacanti, e gli furono concessi; divenne priore di S. Paolo e canonico della Cattedrale, e Piero de' Medici, il suo vecchio discepolo, trattava col papa, come narra il cronista Parenti, per ottenergli il cappello rosso, quando il Poliziano morì. Nel mendicare e nell'adulare co' suoi epigrammi

seguì il costume generale del tempo; avevano fatto lo stesso il Filelfo, il Campano e mille altri. Ma almeno egli nutriva per i Medici, com'era naturale dopo tanti beneficî, un vero sentimento di gratitudine e di devozione; ammirava il genio di Lorenzo, amava Giuliano ed il giovane Piero, e i signori d'altra parte lo trattavano con familiarità d'amici. Perciò l'attaccamento ai Medici, anche se le manifestazioni ne erano esagerate, non aveva tanto il carattere di una spregevole servilità, dacché quei principi conservavano ancora qualche cosa di cittadino, ricambiavano i sentimenti d'affetto e non si ponevano, come semidei, al di sopra degli uomini.

Ma quando, morto Lorenzo, Piero andò assumendo sempre più apertamente il contegno del tiranno e il movimento del Savonarola si rivolse contro i Medici, allora le relazioni del Poliziano con loro destarono contro di lui l'odio del popolo. Ancora a tempo per non vedere cacciata la famiglia de' suoi protettori, egli morì, appena quarantenne, il 24 settembre 1494 « con tanta infamia e pubblica vituperazione, dice il Parenti, quanta homo sostener potessi ». Fu accusato di costumi troppo liberi, senza che certo egli tenesse una condotta peggiore della maggior parte de' suoi contemporanei. Lo dissero ateo; ma quantunque anch'egli possa aver partecipato dell'indifferenza che andava diventando sempre più generale, non si oppose mai apertamente alla fede, anzi rimase ligio agli usi della Chiesa, scrisse perfino inni e prediche e predicò egli stesso, come richiedeva la sua condizione di ecclesiastico. Sarebbe inconcepibile una sì armonica amicizia fra un ateo e il Pico e il Ficino. Nel suo prologo ai *Menaechmi* di Plauto ed altrove egli mena la sferza contro i monaci predicatori di una tetra morale, i quali spaventavano il popolo con minacce, si arrogavano il diritto di tutto biasimare e di spadroneggiare su tutto e volevano distruggere le gioie dell'esistenza; ma esalta con parole infiammate fra Mariano da Gennazzano, il predicatore colto come piaceva agli umanisti, la cui voce armoniosa, il cui elegante fraseggiare ed artistico gestire, le cui maniere urbane affascinavano quegli adoratori della bellezza. Il Poliziano non odiava la fede, ma bensì coloro che la ponevano in contrasto co' suoi sentimenti di artista. Senza dubbio egli va in buona parte debitore della sua cattiva fama ai seguaci del Savonarola, che si sforzavano di rappresentare tutta quell'età e i personaggi più cospicui di essa, quali Lorenzo e il Poliziano, come interamente corrotti e usavano a tale scopo

i più vivi colori possibili, affinché sotto una luce tanto più splendida apparisse la conversione operata dal loro maestro.

Il Poliziano è un poeta di corte; l'arte sua ha sempre relazione co' suoi nobili protettori e serve specialmente a rallegrare e adornare le loro feste, come l'*Orfeo* la festa mantovana. Nelle corti di allora si cercava di ripristinare i costumi dell'antica cavalleria e si tenevano di nuovo tornei a cavallo in piena armatura cogli emblemi ad onore delle dame corteggiate. Il Campano cantò in versi latini (*Carm.* I, 22) le giostre che Braccio Baglioni corse a Perugia sotto gli occhi della sua amata Diana. I Medici, di mercanti divenuti potenti per mezzo del commercio e della ricchezza, erano appunto fra quelli che mostravano maggior passione per quelle feste cavalleresche, forse per provare che nonostante la loro origine e la loro condizione di privati non la cedevano in magnificenza a nessuno dei principi contemporanei (1). Nel 1469 giostrò Lorenzo de' Medici e la sua vittoria fu cantata in ottave da Luca Pulci, il cui poemetto fu compiuto da suo fratello il più famoso Luigi. Il 28 gennaio 1475 prese parte ad un torneo il minore dei fratelli Medici, Giuliano, e il cantore della sua gloria fu il Poliziano. Egli interruppe la sua traduzione di Omero per essere egli stesso l'Omero di codesta finta battaglia di cavalieri moderni. Era un'impresa infelice quella di gonfiare ad epopea con intento adulatorio la descrizione d'una festa. Il Pulci, trattando un simile tema, non era riuscito se non ad infilzare lunghe enumerazioni di cavalieri e di scontri uniformi e descrizioni delle armi e dei cavalli frammettendovi goffe adulazioni; né si può dir meglio di un altro poema di tal genere sul torneo che Giovanni Bentivoglio ordinò a Bologna nel 1470. Autore ne è un Francesco da Firenze, che abitava a Cento ed è designato come *cieco poverello;* ed infatti i suoi versi ci rivelano in lui un cantastorie, mestiere che i ciechi spesso facevano e fanno.

Vediamo ora che cosa abbia fatto il Poliziano e come abbia saputo trarre da un tema ingrato un contenuto poetico. Egli scrisse le sue *Stanze per la giostra*, per intero o in parte, almeno un anno dopo il torneo, poiché in esse si allude già alla morte (ac-

---

(1) Vedi Burckhardt, *Cultur der Renaissance*, II, 110; della traduzione ital. II, 123.

caduta il 26 aprile 1476) di Simonetta Cattaneo, la dama amata da Giuliano, e arrivò col suo lavoro solo fino alla stanza 46ª del secondo libro. Suo modello furono le poesie panegiriche di Claudiano, le quali in generale diedero il principal fondamento alla moderna letteratura encomiastica. Quei panegirici della tarda età imperiale inalzavano i principeschi protettori sul piedistallo dell'immortalità e per i loro piccoli avvenimenti familiari, matrimoni, nascite, feste, mettevano in moto e in agitazione tutto l'Olimpo mitologico. Così anche il Poliziano comincia levando la voce in tono solennemente epico; invoca Amore affinché ispiri il suo basso intelletto all'alto canto e poi si volge a Lorenzo de' Medici, al Lauro che colla sua ombra copre e protegge Firenze ed anche l'umil poeta. Forse un giorno gli toccherà la fortuna, che per sua bocca risuoni la gloria di Lorenzo stesso dai Numidi fino a Boote, dagli Indi fino all'Oceano; ma ora sentendo le sue forze ancor troppo deboli all'alta impresa, canterà prima suo fratello minore; canterà le armi di Giuliano ed anche i suoi amori, anzi questi in primo luogo, come il motivo del torneo. Sennonché, narrando l'innamoramento del suo eroe, non si dà pensiero del modo in cui le cose erano andate in realtà; se le rappresenta a modo suo e secondo la sua fantasia. Dai fatti che ha preso a trattare si solleva ad una sfera ideale e ci presenta un'idillio d'amore, una serie di scene campestri svolgentisi nel più ricco ed ameno paesaggio, e protagonisti un giovinetto freddo e avverso alle donne e una bella fanciulla che lo converte all'amore, insomma le solite figure degli idilli, il pastore e la ninfa.

Quel freddo e ruvido giovinetto, appassionato per la vita libera, per le occupazioni virili e per la caccia, è Giuliano. Egli somiglia ad Ameto, solo non è così rozzo né così rustico; e la sera, reduce dal campo e dalla selva, si diletta di poesia:

> Si godea con le Muse e con Diana (I, 11).

Giulio rampogna i miseri amanti e biasima le donne, la loro leggerezza, e la loro falsità; invece ci fa un incantevole quadro della sua vita fra la libera natura, del suo aggirarsi per le selve, dello spettacolo gradito dei campi con le gregge e i pastori e colle biade ondeggianti, e loda l'età dell'oro, quando questi erano gli unici piaceri, le uniche occupazioni degli uomini semplici ed in-

corrotti, quando ignoto era l'infausto metallo, ignoto il vizio, ignoto l'amore.

Ma Cupido, adirato contro questo suo nemico, medita vendetta e risolve di soggiogarlo per mezzo di due begli occhi. Ben presto gli si presenta un'occasione opportuna. È giunta la primavera e il poeta ce la descrive; Giulio va alla caccia, la quale ci è rappresentata maestrevolmente con le sue diverse particolarità; ma specialmente spicca la figura del protagonista, Giulio, che ardito insegue a cavallo la fiera e si apre la strada attraverso la folta boscaglia. Amore per ingannarlo compone di lieve aere una bianca cerva e gliela manda incontro; il giovane la insegue e quella fugge finché arriva in un prato verde e fiorito (I, 37):

> Ivi sotto un vel candido gli apparve
> Lieta una ninfa; e via la fera sparve.

La cerva è sparita, ed egli non se ne cura più; trattiene il suo cavallo e pieno di meraviglia mira la ninfa e

> Pargli che dal bel viso e da' begli occhi
> Una nuova dolcezza al cor gli fiocchi.

Qui il racconto si ferma. La scena dell'innamoramento è dipinta largamente e seguono splendide immagini e comparazioni. È rappresentato Cupido stesso che nascosto negli occhi della bella ninfa nell'atteggiamento del classico arciere, incocca lo strale e colpisce Giulio nel cuore, rappresentazione alla quale si connette la descrizione delle grazie di Simonetta. Ella siede sull'erba intessendo una ghirlanda e quando scorge il giovane, paurosa si alza e con grazioso movimento prende il lembo della vesta che accoglie nel suo grembo i fiori spiccati; vuole fuggire, ma Giulio la trattiene, le chiede chi sia, ed ella sorridendo gli risponde e narra della sua origine e della sua vita idillica ed eterea. Qui la Simonetta ricorda la fanciulla di una ballata del Boccaccio (*Dec.*, IX), ma tutta la parte sensuale è scomparsa; la fanciulla del Poliziano è una creazione artistica idealizzata, pura e delicata (I, 43):

> Candida è ella e candida la vesta,
> Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba:
> Lo inanellato crin dell'aurea testa
> Scende in la fronte umilmente superba.

Ridegli attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba.
Nell'atto regalmente è mansueta;
E pur col ciglio le tempeste acqueta.
Folgoron gli occhi d'un dolce sereno,
Ove sue face tien Cupido ascose:
L'aer d'intorno si fa tutto ameno,
Ovunque gira le luci amorose.
Di celeste letizia il volto ha pieno,
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.

Ella è la dea; la natura le obbedisce, ride quando ella appare, si rattrista quando se ne va; sotto i suoi passi germogliano fiori, ad un suo cenno si calmano le tempeste. Non è l'apoteosi mistica, come quella di Beatrice, ma l'esaltazione artistica della bella forma.

Si avvicina la notte e la Simonetta lascia Giulio infiammato d'amore. È descritta la notte e poi la confusione de' cacciatori che cercano qua e là il perduto compagno. Frattanto Amore, compiuto felicemente il suo disegno, torna a Cipro nel regno di sua madre per darle notizia della vittoria, e qui segue la famosa lunga digressione sul regno di Venere, che è pure imitata da Claudiano (*De nuptiis Honorii et Mariae*, 49-96). Ma in Claudiano erano quarantotto esametri e qui sono cinquanta stanze, cioè quasi la metà del primo libro; il disegno ha acquistato una larghezza, i colori uno splendore di cui non v'ha traccia nell'antico modello. In un'altra opera una sì ampia descrizione che fosse inserita nel racconto senza avere con questo nessuno stretto legame, dovrebbe essere giudicata un grave errore; invece nelle stanze del Poliziano non si sente tale sconvenienza; anzi codesta digressione è considerata come una delle loro maggiori bellezze, e a buon dritto. Ciò mette in evidenza l'indole di quella poesia, che senza legar mai l'interesse del lettore ad un personaggio o ad un punto principale, vaga liberamente di oggetto in oggetto, fermandosi là dove la fantasia trova pascolo gradito. E il regno di Venere offriva ad essa questo pascolo e copiosa materia al talento pittorico dell'autore. Egli ci dipinge l'isola e poi i giardini che la adornano, i fiori, la fontana ombreggiata da folti rami, le diverse specie di alberi, e gli animali che vivono colà in amore e pace fra loro.

Finalmente arriva al palazzo stesso di Venere, dove gli si offre nuova occasione di mettere in opera i mezzi della sua arte. Sulle porte sono bassorilievi che rappresentano storie d'amore dell'antichità, soggetto che corrispondeva in modo tutto particolare al gusto del tempo. Nel primo è scolpita la nascita della dea, l'Anadiomene che sorta appena dalle onde, stando sul nicchio nel pieno splendore della sua fresca bellezza, è spinta alla riva dallo spirar degli zefiri. Seguono poi le storie d'amore di Giove, di Apollo, quelle di Bacco e di altri dei ed eroi. Il poeta, come pare, si sforzò di gareggiare colla pittura, che vedeva rifiorire al suo tempo; la Venere Anadiomene sul nicchio riappariva nei quadri della Rinascenza, come per esempio in uno di Sandro Botticelli. E d'altra parte il Poliziano dava alla pittura nuova ispirazione; dalla sua descrizione di Galatea coi delfini e i tritoni deve essere venuto a Raffaello il pensiero del suo famoso dipinto della Villa Farnesina.

Dopo il lungo episodio il poeta riprende il filo della narrazione. Amore rende conto alla madre di quanto ha fatto e tesse un elogio di casa Medici. Venere è piena di gioia e per accrescere la gloria della sua potenza vuole che Giuliano si provi nelle armi ad onore della sua dama, sicché a lui è mandato un sogno che lo esorta all'impresa ed insieme gli svela la futura sua sorte, la vittoria nel torneo e poi la morte della Simonetta, il cui amore doveva essere il premio del suo valore. Al mattino il giovinetto si alza, e preparandosi alla lotta invoca Minerva, la Gloria e Cupido.

A questo punto l'opera rimane interrotta; manca proprio la giostra, il fatto stesso per cui era stata cominciata. Non era l'autore proceduto più oltre, quando Giuliano fu ucciso nella congiura de' Pazzi (aprile 1478)? Oppure si arrestò, perché gli era venuto meno l'interessamento al lavoro? Certo quest'ultima ipotesi è almeno ragionevolmente ammissibile; il Poliziano che aveva un gusto assai fine, non avrà voluto fare come il Pulci o il Cieco da Cento e quando arrivato al momento critico s'avvide che il soggetto non offriva più altro che trivialità, aride enumerazioni e adulazioni, lasciò star tutto. Fin là aveva potuto sfuggire al tema principale e trarre d'altra parte l'ispirazione che non gli poteva venire da questo. Era un'ispirazione artistica, ciò è l'entusiasmo per quel mondo della bellezza che egli conosceva per via dell'arte e della letteratura e che si studiava di riprodurre o per meglio dire di ricreare. Ciò che

sarebbe stato propriamente parte accessoria, episodio o al più preparazione, divenne il contenuto principale dell'opera. La fantasia dello scrittore vaga liberamente, si muove di pittura in pittura, si compiace di queste e le svolge in tutta la loro ricchezza. Ma appunto perciò anche ammettendo che l'autore avrebbe trovato nuovi mezzi per adornare il suo soggetto, non dobbiamo nemmeno dolerci che il poema non sia stato condotto più innanzi. Una poesia siffatta, quantunque la parte che ne possediamo ci affascini, avrebbe tuttavia presto stancato, tutta costituita com'è di descrizioni, di quadri idillici, senza vivo movimento. Già il secondo libro è parecchio inferiore al primo e l'interesse comincia a languire.

Ciò che dunque ha valore poetico nelle stanze del Poliziano, è la pittura, e non già, come vedemmo, la pittura degli affetti, sibbene della bellezza esteriore tanto della natura quanto della donna; le stanze sono poesia descrittiva. Questa acquistò il predominio ogniqualvolta mancò alla poesia una contenenza seria ed importante e non gliela offersero le agitazioni della vita reale; così accadeva appunto allora in Italia. Nel secolo passato, quando nella letteratura tedesca la poesia descrittiva era coltivata con ispeciale predilezione, il Lessing la combatté; il poeta, egli dice, non deve voler gareggiare col pittore; i mezzi della sua arte, le parole che si succedono nel tempo, non possono rappresentare ciò che coesiste nello spazio e l'enumerazione dei particolari non ci dà la percezione della bellezza corporale. Anche nelle pitture delle *Stanze* troviamo sempre una serie di particolari schierati l'uno dopo l'altro, ma non già quegli smembramenti che ci presentano, per esempio, le descrizioni del Boccaccio. Ogni particolarità è scelta col tatto più felice; ciascuna vive e ci parla di per sé stessa e se ben la si guardi, contiene già in sé un'immagine compiuta che tocca una corda dell'anima nostra e vi desta altre immagini, così che a poco a poco tutto il quadro esce fuori con quel sentimento idillico della bella natura nella divina sua pace, che il poeta stesso provava mentre scriveva. Si prenda, ad esempio, la descrizione della notte, I, 60. Qui nulla è puramente esteriore ed ozioso, ma tutto si muove ed agisce sulla nostra immaginazione: la notte che scende col suo *stellato ammanto*, l'usignuolo che si lamenta, l'eco che sola risponde nel silenzio universale, le fantastiche schiere de' sogni dalle forme diverse che escono dalla valle

Cimmeria. « La bellezza si è trasformata in incanto », come dice il Lessing, perché « l'incanto è bellezza in azione ». E così, quando il Poliziano descrive i fiori, questi cominciano a respirare e tutti ricevono quasi una vita personale che è ritratta con un solo leggiero tocco di pennello (I, 78).

Né mai poeta è meglio riuscito ad accordare con codesta melodia del sentimento la melodia del verso e della parola; il Poliziano dipinge anche col suono, come per esempio, nella stanza sulla vita rusticana (I, 17). Con molta arte egli usò gli sdruccioli per produrre l'effetto dell'inquietudine e dell'agitazione; così dopo la dolce elegia di Arianna passa improvvisamente al ritmo bacchico (I, 111):

> Vien sopra un carro d'ellera e di pampino
> Coverto Bacco, il qual duo tigri guidono....

Colla sua maestria nel trattare la forma metrica il Poliziano diede all'ottava rima una perfezione che fino allora non aveva raggiunto. Nella poesia popolare essa era bistrattata; le stanze erano spezzettate e il senso si continuava dall'una nell'altra; il carattere speciale del metro, i suoi pregi non avevano ancora conveniente risalto. Il Poliziano riconobbe questi pregi e seppe mettere il contenuto in armonia colla forma. Ogni stanza si chiude e si compie in sé stessa, svolgendo interamente nel suo seno il pensiero e l'immagine; ciascuna è un piccolo tutto a sé e tutte a lor volta si collegano idealmente insieme, come le onde di un largo fiume che alternativamente si alzano e cadono.

Il Poliziano, dotato di uno straordinario talento formale e di un fine sentimento artistico, non era un ingegno creatore, non possedeva una potente originalità; anzi nessun poeta attinse forse mai più largamente di lui agli altri. Nell'*Orfeo* imitò Ovidio, Virgilio, Teocrito e Mosco; nelle *Stanze* Claudiano, Stazio e di nuovo Virgilio e Teocrito e molti altri antichi; attinse pure a Dante e al Petrarca. Né basta ancora: egli aveva studiato anche i più antichi poeti volgari e in mezzo a' suoi versi troviamo alquanto mutati i due più famosi del Guinicelli (II, 45). Finalmente imita il suo illustre protettore Lorenzo de' Medici, il quale doveva sentirsi lusingato vedendo i suoi stessi pensieri riapparire adorni di tanta eleganza. Nelle opere volgari il Poliziano seguì il mede-

simo principio che nelle latine (1); sua divisa erano i versi di Lucrezio (*Praelectio super Quintilianum*):

> Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
> Omnia nos itidem depascimur aurea dicta.

In un altro poeta questo principio avrebbe certamente prodotto uno strano miscuglio. Per un ingegno come quello del Poliziano, fornito di una meravigliosa attitudine all'assimilazione, questa miscela di tanti e così vari elementi aveva il vantaggio di preservarlo dal seguir mai servilmente nessuno. Ed egli adatta ai propri versi le cose altrui con piena disinvoltura; non fa un'imitazione erudita con intenzioni serie, con faticosa osservanza di regole; non ha dinanzi uno straniero, cui cerchi di avvicinarsi esteriormente. Gli studi ai quali con sì caldo zelo attendeva in mezzo ad una società colta, facevano sì che la letteratura classica divenisse una parte della sua vita intima e quelle idee, quelle immagini, quegli interi versi che accoglieva fra i suoi, gli si presentavano spontanei alla mente ad ogni occasione e quindi li trattava con piena libertà come roba sua. Il lettore non si accorge dell'imitazione, se non la cerca; così ben proporzionato, fresco ed armonico è tutto. Non abbiamo un mosaico; i diversi elementi non sono crudamente accostati l'uno all'altro, come presso il Boccaccio, bensì fusi in modo da formare una nuova unità. Se però ci domandiamo quale in realtà sia lo spirito che vi alita dentro, troviamo che esso è uno spirito non antico, ma moderno, più vicino che ad altro all'armonica soavità e alla delicatezza della poesia petrarchesca, con questa differenza soltanto, che l'inquieta melanconia del *Canzoniere* si è trasformata in un tranquillo appagamento idillico. Ma dagli antichi il Poliziano aveva imparato una grandissima virtù, quella di non lasciarsi uscir di mano nulla che non fosse limato, compiuto, elegante, di dare a ciascuna cosa la più fine perfezione artistica. La musa del Poliziano è l'eleganza.

Il classicismo del Poliziano non è un classicismo eruditamente pedantesco, così che fu possibile che egli divenisse un poeta popolare. Un poema in ottave intitolato *Orfeo dalla dolce lira*, il

(1) Le osservazioni che il Poliziano fa sull'imitazione nel luogo qui sopra indicato e in *Epist.* l. VIII verso la fine, si fondano su Seneca, *Epist. Mor.* 84.

quale da secoli passa da una cattiva stampa in un'altra e in Italia si vende per le strade come lettura per il popolino, contiene un gran numero di stanze tolte al componimento scenico del Poliziano, talvolta così conciate che senza ricorrere all'originale non s'intendono più. E come il popolo attinse da lui, così anch'egli a sua volta attingeva dal popolo. Gli piaceva la vita campestre, il soggiorno nella villa medicea di Fiesole, dove in un ozio beato attendeva agli studi, godendo continuamente del commercio col Pico e col Ficino, geniali amici che dimoravan lì appresso; dove scrisse il suo *Rusticus*, celebrando quella tranquilla esistenza. Amava la natura e tendeva l'orecchio a quei canti della natura e del popolo che udiva risonar per i campi. Questo aspetto del suo ingegno ci si fa manifesto, per esempio, in una sua lettera del 2 maggio 1488 diretta da Acquapendente a Lorenzo de' Medici: « Siamo tutti allegri, egli vi dice, e facciamo buona cera e becchiamo per tutta la via di qualche rappresaglia (*canto con ripresa, ballata*) e canzone di Calen di maggio, che mi sono parute più fantastiche qui in Acquapendente, alla Romanesca, *vel nota ipsa, vel argumento* ». Raccoglievano dunque ballate popolari e canzoni di maggio che udivan cantare. In Italia l'uso di festeggiare il primo giorno di maggio, era antico, come presso altre nazioni, ed ancora sussiste. Tre o quattro fanciulle andavano in giro portando un arboscello ornato di fiori e cantando canzonette che dovevano esprimere la gioia per il ritorno del bel mese. Il Poliziano stesso compose un canto di tal genere pieno di vivacità e gorgogliante di allegrezza:

Ben venga maggio
E 'l gonfalon selvaggio,

graziosa metafora significante il ramo che le fanciulle portavano, « quasi bandiera o insegna della selva fiorita », dice il Carducci. La ballata poi, come di solito le canzoni di maggio, invita le donne ad essere pietose e compiacenti agli amanti.

Codesta efficacia della natura ha fatto sbocciare per opera del Poliziano alcuni dei più deliziosi fiori di tutta la lirica italiana, mediante l'unione dell'eleganza classica con la freschezza e la leggerezza propria del canto popolare. La più bella fra le sue ballate è quella delle rose:

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
Di mezzo maggio in un verde giardino.

Una fanciulla racconta come ella cogliesse fiori, e ci dà una pit tura delle rose, quantunque più semplice che quella delle *Stanze*, pure incantevole, collegandovi l'esortazione a godere la vita e l gioventù, perché queste appassiscono come il fior della rosa. Nella ballata *I' mi trovai un dì tutto soletto*, sotto l'immagine dell'uc cellino il Poliziano allude graziosamente alla sua amata Ippolit Leoncina da Prato e al suo canto affascinante. Altrove riduce i versi con grazia impareggiabile un piccolo racconto, come nell ballata: *Donne mie, voi non sapete.*

Abbiamo veduto come Lionardo Giustiniani felicemente imitass la forma popolare degli strambotti. In Toscana possiamo accertar l'esistenza della poesia rusticale sino dal secolo XIV; si crede d sentirne l'eco già in ambedue gl'idilli del Boccaccio, non ostant l'imitazione classica, quando Ameto canta di Lia od Affrico parl alla sua Mensola. Questa poesia rusticale toscana è strettissima mente congiunta con quella dell'Italia meridionale e il D'Ancon ha congetturato che la Sicilia sia stata la culla sì della poesi d'arte e sì di quella popolare e che di là i canti si siano diffus con molteplici variazioni nelle altre regioni d'Italia. Infatti ne secolo XIV incontriamo alcune poesie popolari col nome significa tivo di *Ceciliana* e *Napolitana.* La poesia rusticale toscana prend più tardi il nome di *rispetto;* la sua forma originaria è o l'ot tava, come nello strambotto letterario, o quella che sino ad ogg le è rimasta, cioè la sesta rima, che può essere ampliata mediant altre coppie di rime. Tratto caratteristico del rispetto è oggi l ripetizione dell'ultimo pensiero del quartetto nei versi di chiusa per lo più con trasposizione delle parole; la troviamo già in al cuni canti messi in iscritto verso la metà del secolo XV, com nel seguente:

Che t'aggio fatto che mi se' nimica,
Quale cagion che sì cruciata istai?
S' i' t' ò fallito o s' i' ti falli' mai,
Priego la tua persona che mel dica.
S' i' t' ò fallito perdon non ci vaglia,
Piglia la spada e la testa mi taglia.

I ventidue rispetti che un notaio affidò alla scrittura dal 145 fino al 62, hanno nel contenuto molte delle caratteristiche propri dei canti in voga ancor oggi: i continui paragoni dell'amata co

fiori, la forma delle lodi, l'esagerata esaltazione dell'origine di lei quando è detto che essa fu battezzata in Roma e che il papa volle esserle padrino; poi d'altra parte le violente imprecazioni contro la crudele, il lamento per l'infelicità e per la separazione. Le canzonette amorose hanno talvolta anche un colorito scherzoso: il papa, si dice, ha conceduto quarant'annni di indulgenza a colui che può parlare alla bella, censessanta a colui che le tocca le vesti, e chi la bacia sul volto va col corpo in Paradiso.

Il secolo XV fu in Italia, come nelle altre nazioni, tempo di rigogliosa fioritura del canto popolare e di là deve trarre origine la gran massa dei canti che ancor sono sulle labbra del popolo, poiché da lungo tempo è cessata almeno in Toscana la fecondità della poesia rusticale e non ha più luogo una produzione nuova, ma solo si ripete la materia tradizionale. Appunto la coltura delle classi sociali più elevate avrà dato col suo contatto un impulso alla poesia popolare, che in Italia era aperta fin da antico agl'influssi letterari e non era un prodotto genuino della natura. Nella storia del suo svolgimento e delle sue relazioni colla poesia d'arte resta ancora molto d'incerto e d'oscuro e, dato il genere del soggetto, non si arriverà forse mai ad una piena chiarezza. Che la poesia popolare esistesse prima della poesia letteraria di carattere popolareggiante, non si può certo dubitare; ma poi ebbe luogo una mescolanza, sopravvennero derivazioni dall'una parte e dall'altra, così che oggi non si può risolvere quasi mai se si abbia dinanzi una poesia schiettamente popolare o un componimento letterario trasformato. E già anche quel che si dice poesia popolare, è infine pur sempre opera individuale, solo accettata dai più come loro proprietà. Il secolo XV ci ha tramandato raccolte di rispetti di poeti noti ed ignoti, nelle quali appare or più or meno forte il carattere letterario. Questo è molto visibile nel Poliziano, che anche qui, come dappertutto, ha ripulito e idealizzato; nei suoi rispetti si collegano e si compenetrano le forme del popolo e i sentimenti e le forme della poesia petrarchesca. In quel genere fu più felice di lui il suo protettore Lorenzo de' Medici, che era il vero centro del consorzio letterario fiorentino e in sé riuniva la più raffinata coltura e il più vivo amore per tutte le forme della poesia popolare.

Non è di questo luogo dire particolarmente chi sia stato Lorenzo de' Medici il Magnifico; la sua figura appartiene alla storia.

Nato nel 1448 e morto, a quarantaquattro anni appena, nel 1492, era figlio di Piero e nipote di Cosimo e il consolidamento della grande potenza della famiglia fu opera sua. Neppur egli prese il titolo di principe, ma si chiamò semplicemente Lorenzo di Piero de' Medici cittadin fiorentino; ma la repubblica morì nelle sue mani. Perciò la sua memoria rimase macchiata della colpa di aver distrutto la libertà fiorentina, colpa alla quale altre si aggiungono. Si dice che quando sul letto di morte si confessò al Savonarola, egli stesso si accusasse di tre peccati: il sacco di Volterra, la sottrazione di denaro dal Monte delle fanciulle (cassa pubblica di assicurazione per doti), sottrazione per la quale molte fanciulle rimasero prive di mezzi e caddero in una vita perduta, finalmente la crudeltà contro i suoi nemici dopo la congiura de' Pazzi. Egli aveva anche cattiva fama per i suoi costumi libertini e fu chiamato il corruttore del suo popolo; il che certamente è troppo, perché un individuo non corrompe una nazione quando essa non sia già corrotta. Un tempo Lorenzo fu troppo esaltato, fu rappresentato come il modello ideale del governante e del promotore d'ogni nobile ed alta attività; più di recente si cadde talvolta nell'eccesso opposto e per causa delle colpe non si vollero più riconoscere le splendide qualità dell'uomo. Come principe Lorenzo non fu né peggiore, né migliore degli altri dinasti italiani del suo tempo; pieno di spirito e di talento, ma senza scrupoli nelle cose morali, non guardò tanto per la sottile nella scelta dei mezzi e se si mostrò meno sanguinario di altri, ciò dipese bensì in parte dalla sua nátura, ma in parte anche dalla popolazione che governava. Abile politico, egli è ritenuto l'inventore del sistema dell'equilibrio e certo fu almeno il primo che lo mettesse in pratica con calcolo prudente e con grande estensione. Colla sua energia riuscì a calmare le tempeste che dopo la congiura de' Pazzi lo minacciavano da parte del papa e del re di Napoli, e traendo partito dalla reciproca gelosia dei principi della penisola per tenerli in freno, procurò alla sua città dodici anni di pace e di benessere. E in mezzo alle cure politiche il suo spirito mirabilmente versatile trovava tempo per le occupazioni artistiche; il suo palazzo e i suoi giardini erano il luogo di ritrovo dei letterati e degli artisti; là il giovane Michelangelo fece le sue prime prove; là filosofavano il Ficino ed il Pico; là poetavano il Poliziano, il Benivieni, i Pulci e non ultimo fra'poeti era egli stesso:

Quodque alii studiumque vocant durumque laborem,
Hic tibi ludus erit: fessus civilibus actis,
Huc is emeritus acuens ad carmina vires.

Così cantava di lui il Poliziano ne' suoi *Nutricia* (770).

Nel 1466 Lorenzo, allora diciottenne, mandò a Federigo d'Aragona, secondo figlio del re Ferdinando di Napoli, un volume dove a istanza del principe aveva fatto trascrivere poesie dei più antichi rimatori italiani, e accompagnò la raccolta con una lettera nella quale, primo dopo Dante, cercò di formulare un giudizio critico su quei primi monumenti della lingua volgare. Egli se ne era infatti occupato ed aveva letto con ardore Dante e il Petrarca, mentre d'altra parte aveva familiare la nuova filosofia platonica. Pieno il capo d'impressioni letterarie, cominciò così a scrivere sonetti, canzoni, sestine e compose egli stesso un commento a' suoi versi, che per la sua erudizione e profondità destò l'entusiasmo del giovane Pico. Nell'introduzione giustifica dapprima il suo scrivere d'amore, dicendo che Amore nobilita il cuore (*fa il cor gentile*), e poi l'uso ch'egli fa della lingua volgare, sostenendo con calde parole l'attitudine di questa ad esprimere anche i più alti e seri pensieri. Segue poi l'interpretazione di quattro fra'suoi primi sonetti sulla morte di una bella donna; sono narrate le circostanze che diedero motivo alla poesia, proprio come nella *Vita Nuova*, della quale troviamo pensieri ed espressioni tanto in questa parte quanto nel resto del commento, che dichiara altri trentasette sonetti. Ma le sottili spiegazioni scolastiche di Dante divengono spesso spiritose ricercatezze. Quegli invocava la morte, dolce ormai essendo stata in Beatrice; Lorenzo vuole superare il concetto e, O morte, egli dice, tu sei troppo dolce dacché sei stata in lei, ed io che nella mia tristezza non cerco dolcezza né conforto, ma dolore, io perciò non ti voglio, non voglio morire, ma sopportare la pena della vita.

La bella morta che egli piangeva, era la Simonetta Cattaneo, che suo fratello Giuliano aveva amata e la cui immagine ideale fu dal Poliziano disegnata nelle *Stanze*. Lorenzo non ne era l'amante, ma quando ella morì il 26 aprile 1476, il dolore fu, com'egli racconta, generale nella città e le genti traevano a vederla, bella anche nella morte. Gli viene allora in mente un verso del Petrarca: « Morte bella parea nel suo bel viso », e quindi pensa quanto dovrebbe esser dolce l'amare una tal donna viva, se la morta gli

ha fatto così profonda impressione, e comincia a cercare un oggetto che sia egualmente degno del suo amore. Ad una festa vede fra altre donne colei che poscia amò platonicamente e cantò e che era, come sappiamo, Lucrezia Donati. In tutta questa storia si avvertono di nuovo le reminiscenze della *Vita Nuova* frammiste a quelle della poesia petrarchesca. E la storia era inventata, perché in realtà la sua inclinazione per Lucrezia esisteva già alla morte della Simonetta almeno da nove anni. Lorenzo si foggiò un amore letterario, come quasi esclusivamente letteraria è l'ispirazione delle poesie che lo cantano. In queste egli è uno dei più felici imitatori del Petrarca; ha immagini graziose, espressioni vivaci, non cade in esagerate sdolcinature; ma sol di rado manifesta un affetto vero, come nei sonetti su alcuni fiori, sulle rose e sulle violette, sonetti che rammentano l'elegia latina del Poliziano, od in quello pieno di calda sensualità: *O veramente felice e beata.* La qualità predominante è lo spirito, che Lorenzo possedeva in larga copia; il carattere epigrammatico del sonetto appare sempre più fortemente scolpito e l'autore stesso dice nel commento: « Il vero subbietto e materia de' sonetti deve essere qualche acuta e gentil sentenzia, narrata attamente ed in pochi versi ristretta, fuggendo l'oscurità e durezza. Ha grande similitudine e conformità questo modo di stile con l'epigramma, quanto all'acume della materia ed alla destrezza dello stile; ma è degno e capace il sonetto di sentenzie più gravi ».

Qui vediamo Lorenzo nel suo aspetto convenzionale. In queste poesie la sua vera natura si nasconde sotto lineamenti stranieri ad essa, platonici e petrarcheschi; ma già si fa palese nelle Stanze, che sono intitolate *Selve d'amore.* Esse esprimono non tanto sentimenti astratti, quanto un affetto reale che nella larga ed armonica forma dell'ottava può manifestarsi liberamente. Le chiama *Selve* perché non hanno una disposizione preordinata e neppure un argomento fisso, ma un contenuto misto, come le *Silvae* di Stazio. L'autore si lascia tirare innanzi passando di idea in idea; canta l'amata, il suo innamoramento, il suo stato amoroso; ora gli si presenta, come un fiore che spunti al margine della via, un pensiero grazioso o galante e si sofferma a coglierlo, ed ora una ricca immagine e la colorisce largamente e a suo agio. La seconda *Selva* è più importante della prima: il poeta comincia lamentandosi per la lontananza dell'amata e passa poi alla Speranza, immaginan-

dosi il suo arrivo. Questa, come la Simonetta, diviene la divinità della bellezza, la cui presenza fa fiorire e risplendere la natura, e così vediamo svolgersi dinanzi ai nostri sguardi l'idillico quadro in tutto il suo incanto. La fantasia gli mostra anche come ella entri nella cinta della città e metta questa in festa e in allegria, come prima aveva allietato i campi. Egli la vede là; ma rannicchiata in un canto scorge la nemica dell'amore e della felicità, la Gelosia, e ne schizza il ritratto e la fantastica storia, mirabile per ricchezza d'invenzione. La vista di costei turba le sue dolci illusioni, lo fa ritornare in sé stesso e a' suoi lamenti, é con un passaggio molto felice si figura che anche la sua amata sospiri solitaria per la sua lontananza, e ne riferisce i lamenti. Ella melanconicamente rammenta la felicità un tempo goduta con lui e ne vien fuori una pittura delicata del cuore femminile. Poi Lorenzo si volge di nuovo alla sua condizione e ci dà un altro quadro fantastico della Speranza, di questa ingannatrice che ci fa solo più miseri, di quest'ultimo fra i mali usciti dal vaso di Pandora. Ciò desta in lui il pensiero di quella felicità onde il mondo innocente si allietava prima del delitto di Prometeo e gli porge occasione di descrivere l'età dell'oro sotto il regno di Saturno e di pregare Amore di porlo coll'amata in quello stato di felicità o, se ciò è impossibile, almeno di restituirgli la sua donna. Finalmente essa compare e la poesia si chiude coll'accento della gioia.

In questo libero vagare del sentimento e della fantasia si alternano fra loro l'elegia e il quadro idillico. Idilli vaghissimi abbiamo nel *Corinto* e nell'*Ambra*, due poemetti, il primo in terzine, il secondo in ottave. Corinto è un pastore che si lamenta della crudel Galatea, come il Ciclope presso Teocrito e presso il Poliziano. Ambra era il nome classico che Lorenzo aveva imposto alla sua deliziosa villa di Poggio a Caiano sulle rive del fiume Ombrone; da essa intitolò anche il Poliziano una delle sue *Silvae*. Occasione al poema di Lorenzo diede verosimilmente l'inondazione dei campi per causa del fiume, che è descritta nella prima metà del componimento. L'autore fa di Ambra una bella ninfa ed inventa una favola intorno alla sua trasformazione, come il Boccaccio per Mensola. Ambra era amata da Lauro, *pastor alpino* che adombra il poeta stesso; ma la divinità del fiume Ombrone avendola veduta, se ne infiammò e la inseguì attraverso la campagna, finché essa fuggendo incontrò dall'altra parte l'Arno, il quale per favorire

il desiderio del dio amico voleva trattenerla. Ma Diana, esaudendo la preghiera della bella ninfa, la trasformò in sasso.

Un terzo poema *La caccia col falcone*, in ottave, racconta una di quelle partite di caccia che Lorenzo amava tanto, con tutti i piccoli svariati incidenti, coi nomi dei cacciatori e dei cani; è uno scherzo di poca importanza, ma pieno di vivacità e movimento. Lorenzo ha un fresco sentimento della natura, la osserva e la studia con amore e per riprodurre le sue impressioni trova immagini vive e originali. Le sue descrizioni sono spesso efficaci; ma restano inferiori ai quadri del Poliziano, che sono animati da una più intima vita. Così la pittura che Corinto ci fa delle rose del suo giardino, è di una grazia squisita, ma si attiene di più all'esteriore e quindi impallidisce, se poi si leggano le stanze o la ballata del Poliziano sulle rose, componimenti che pure saranno imitazioni di quei versi di Lorenzo.

Anche l'idillio, quantunque voglia riprodurre la semplicità e l'innocenza della natura, si muove generalmente in un mondo ideale; quei pastori e quelle pastorelle con quei sentimenti e con quella tal maniera di esporli, non si troveranno mai nella realtà. Ma Lorenzo, che dalla stessa sua indole era condotto ad un vivo realismo e ad una rappresentazione immediata delle cose che si vedeva dintorno, fece scendere l'idillio da quel mondo immaginario e lo trapiantò nel contado di Firenze colla sua *Nencia da Barberino*, dove i luoghi e le cose sono chiamate coi loro veri nomi. Vallèra è un vero contadino che fa le sue dichiarazioni d'amore alla Nencia, si lamenta di lei, descrive il proprio stato, dipinge la sua fanciulla e la loda in una serie di rispetti che colgono perfettamente il tòno popolare, come il seguente:

> I' t'ho agguagliata alla fata Morgana,
> Che mena seco tanta baronia;
> Io t'assomiglio alla stella Diana,
> Quando apparisce alla capanna mia.
> Più chiara se' che acqua di fontana,
> E se' più dolce che la malvagia:
> Quando ti guardo da sera o mattina,
> Più bianca se' che il fior della farina.

Qui abbiamo una serie di paragoni, alcuni con cose volgari, con cibi o con bevande, come nella poesia rusticale popolare, ed anche la lingua ha qua e là un colorito dialettale. Sennonché mentre

anche nei rispetti popolari toscani v'è già una certa idealità, al contadino di Lorenzo vengono in mente anche immagini ben triviali; egli paragona la sua bella al sugnaccio per la bianchezza e poi ad una madia vecchia, i suoi denti a denti di cavallo, e via di questo passo. Così entra nella poesia un elemento comico; vi abbiamo il signore che si burla un poco di quella grossa gente di villa, ma se ne burla con moderazione e con garbo; è un sorriso mezzo nascosto, che accompagna il discorso e gli dà più sapore.

La poesia popolare cittadina, la ballata o canzone a ballo, coltivata dal Sacchetti e da' suoi contemporanei e poi dal Giustiniani, le cui poesie si diffusero anche in Toscana e vi trovarono tanto favore, raggiunse con Lorenzo de' Medici e col Poliziano il suo più splendido svolgimento. Lorenzo, non ostante la sua elevata condizione, si mescolava volentieri alle liete brigate della borghesia, si divertiva ai loro scherzi e ai loro passatempi, e nella sua casa dominava l'allegro costume del beffardo e spiritoso popolo fiorentino. Quando egli accoglieva intorno a sé a banchetto od a conversazione quella sua brigata d'uomini colti e geniali, là si incrociavano le arguzie, si faceva della musica e si improvvisavano versi, come era allora costume generale a Firenze e in altri luoghi; Lorenzo stesso si dilettava di quest'arte e suo figlio Piero aveva una vera passione per essa. Ai banchetti, nelle radunanze, nei palazzi, come sulla strada risonavano le ballate o le canzonette, delle quali il secolo XV possiede una straordinaria ricchezza. Una varietà di queste si chiamava allora *barzelletta* o *frottola*, forma da non confondersi coll'antica di questo stesso nome, che ancora sussisteva. Questa nuova *frottola* o *barzelletta* è una ballata con queste particolarità, che essa ha sempre la *ripresa* di quattro versi colle rime ordinate così: *a b b a*, mutazioni di quattro versi in tutto, *c d c d*, e la volta della forma *d b;* dopo di che si ripetono ancora i due ultimi versi della ripresa o tutta la ripresa; il verso è quasi esclusivamente l'ottonario. È, per es., una frottola in questo senso il componimento di Lorenzo, *Donne belle, io ho cercato.* In quanto al tòno e al contenuto, queste canzoni a ballo sono abbastanza varie e vanno dall'elegia sino allo scherno e al tripudio. Quando esprimono tripudio, ci fanno quasi vedere i passi e le capriole dei danzatori, ed è questo il contenuto più appropriato al genere, cioè la continua esortazione a godere la vita perché essa è breve, a

godere l'amore e l'allegria finché è possibile, perché gioventù e bellezza fuggono rapidamente:

> Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge,
> E 'l tempo non aspetta, ma via fugge.
> La bella gioventù giamai non torna,
> Né 'l tempo perso giamai riede in drieto....

Così canta Lorenzo; ed è la morale che risulta dal racconto delle rose di Corinto e dalla ballata del Poliziano sullo stesso argomento. Il cattivo uso del tempo nel godimento della bella vita genera pentimento e rimorso; di tal fatta sono i peccati che Lorenzo confessa alle donne con aria scherzosa di profonda contrizione in un'altra ballata: *Donne e fanciulle, io mi fo coscienza:*

> Io mi ricordo ancor d'altri peccati,
> Che per ir dietro a parole di frati
> Molti dolci piaceri ho già lasciati;
> Di questo ancor i' mi fo coscienza.

Nelle mani di un così fine politico anche la poesia divenne arte di governo. Come adornava la città di nuove strade e di magnifici edifizi, così intratteneva la cittadinanza con feste e divertimenti, affinché vivesse contenta della condizione presente e lasciasse a lui la cura dello stato. Tempo di piaceri era, com'è ancor oggi, specialmente il carnevale, che si festeggiava con pompa. Ma a Lorenzo non piacevano le monotone processioni che erano in uso a Firenze; egli introdusse i carri con figure mitologiche ed allegoriche, addobbati col massimo lusso e accompagnati da uno splendido seguito alla maniera dei trionfi. Assai comuni erano poi le lunghe mascherate che rappresentavano certe classi e condizioni, come gli eremiti e i mendicanti, certi mestieri coi loro costumi e strumenti, come i pasticceri, i calzolai, le rivendugliole, i mulattieri. Vi comparivano anche contadine che cercavano i loro mariti perduti nella confusione della città; fanciulle in contrasto colle cicale ciarliere; vecchi che invano pregavano le loro giovani donne fuggite di ritornare. Queste mascherate percorrevano le strade facendo sapere al pubblico in allegre ballate, in parte composte da Lorenzo stesso, chi esse fossero e che cosa volessero. Alcuni di questi *Canti carnascialeschi* esprimono, come le

canzoni a ballo, in maniera graziosa la gioia spensierata della festa. Così, per es., il più bello di tutti, il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo, dal cui ritornello risuona di nuovo la morale serena del Rinascimento:

> Quant'è bella giovinezza,
> Che si fugge tuttavia!
> Chi vuol esser lieto, sia;
> Di doman non c'è certezza.

Ma in tali poesie l'allegrezza da fine e spiritosa diventava spesso grossolana e indecente. Come presso gli antichi i Baccanali e i Saturnali, il carnevale era una festa sfrenata che faceva tacere le massime della pubblica costumatezza, talché nei canti carnascialeschi troviamo assai di frequente allusioni ed equivoci indecenti. Come in molti altri generi letterari, così anche in questo Lorenzo divenne il promotore di una produzione copiosa; il costume dei trionfi e delle mascherate continuò, e anche nel secolo seguente si vennero componendo sempre nuovi canti carnascialeschi. Nel 1559 il Lasca pubblicò la più copiosa raccolta di quelli scritti sino al suo tempo.

In Lorenzo abbiamo, come si vede, due diversi avviamenti paralleli, uno serio e letterario ed uno scherzoso e popolare. Il Machiavelli, disegnando sulla fine della sua Storia fiorentina il ritratto morale di Lorenzo, si meravigliava, come molti altri, della duplicità della sua natura e dopo averne esaltata l'abilità politica parlava della sua propensione a cose frivole; « egli si dilettava, dice, d'uomini faceti e mordaci e di giuochi puerili più che a tanto uomo non pareva si convenisse; in modo che molte volte fu visto intra i suoi figliuoli e figliuole tra i loro trastulli mescolarsi. Tantoché, a considerare in quello e la vita leggera e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse quasi con impossibile congiunzione congiunte ». Una novella del Lasca, che narra una burla da lui fatta al presuntuoso medico maestro Manente (Cena III, Nov. 10) ci presenta la più viva immagine di Lorenzo e ci mostra quanto egli fosse vago di canzonature e di scenette scherzose, mentre si dava tutta l'aria dell'imparziale e del giudice retto, e qual uso spietato facesse della sua potenza verso il debole, che ne aveva il danno e le beffe. Erano in lui due uomini diversi, e talvolta il secondo Lorenzo, il realistico, l'ironico, si faceva gioco

del primo, del serio, dell'ideale. Così nel poema in terzine intitolato *I Beoni* o *Il Simposio* egli fa la parodia di Dante che altrove imita con fervore, e il secondo titolo rammenta i banchetti platonici. Ritornando dalla campagna a Firenze per porta Faenza l'autore incontra una gran folla di gente che va a ricrearsi col buon vino di Gianesse al ponte Rifredi, e la massima parte è già brilla. Questi sono gli spiriti — vere figure barcollanti, le *schwankende Gestalten* del Goethe — che il poeta si vede passare dinanzi. Egli ha anche le sue buone guide, prima Bartolino, poi Nastagio e poi un altro, che gli nominano i singoli personaggi; vengono fuori anche questioni sottili, come nella *Commedia*, ma certo nessuna questione teologica; invece la gran difficoltà sulla quale un bevitore si mette a sillogizzare, è questa:

> Se 'l ber caccia la sete, ch'è tenuta
> Sì dolce cosa, adunque il bere è male.
> Ma in questo modo poi ella è soluta.
> Mai non si sazia sete naturale,
> Come la mia, anzi più si raccende
> Quanto più beo, come beessi sale;
> E com'Anteo le sue forze riprende
> Cadendo in terra, come si favella,
> La sete mia dal ber più sete prende.
> E perché l'acqua della femminella (*la Samaritana*)
> Spegne la sete, per giucar più netto
> Acqua non beo, per non gustar di quella.

Ad ogni piè sospinto ci imbattiamo in luoghi derivati da Dante; lo spirito non manca, ma pure non ve n'ha abbastanza per farci dimenticare il maltrattamento cui è sottoposto il divino poema. Si disse che Lorenzo buttò giù in una seduta quanto abbiamo del poema, che non è compiuto. Ciò non è credibile, ma è certo che fu composto in fretta e tutto pare tenda soltanto a divertire momentaneamente coloro che conoscevano di persona i famosi cioncatori fiorentini colà nominati.

Lorenzo scrisse, come s'è visto, anche canti spirituali e lo fece ispirato da sentimento sincero. Era figlio della pia Lucrezia Tornabuoni, aveva ricevuto un'educazione religiosa, e da una lettera del Poliziano, caratteristica per i costumi del tempo, possiamo apprendere quale vita conducesse dipoi: « Partiti ieri di costì, così scrive alla moglie di Lorenzo, a Clarice Orsini, informandola di una escursione del suo signore, venimmo insino a San Miniato, tutta

ia cantando, e talvolta ragionando di qualche cosa sacra, per non imenticare la quaresima. Alla Lastra beccàmo el zappolino (*vino i vite selvatica*), che a me riuscì molto migliore non s' era raionato costà. Lorenzo triunfa e fa triunfare la compagnia: ché ri annoverai, della brigata era con Lorenzo, ventisei cavalli. Ierra giunti a San Miniato, cominciàmo a leggere un poco di santo gostino. E questa lezione risolvéssi infine nel musicare, e in iscorere e dirozare un certo modello di ballerino che è qua. Lorenzo avia a udir messa. Finirella un'altra volta ». Così la società lta mescolava sacro e profano; le pie costumanze perduravano; otteggio e devozione si alternavano fra loro e se il motteggio si escolava perfino alla trattazione di materie religiose, ciò non rova mancanza di fede. Così nella rappresentazione di Lorenzo, *S. Giovanni e Paolo*, la figura più felicemente riuscita e con aggior cura disegnata dall' autore è certo quella di Giuliano Apostata, che uno scrittore del medio evo avrebbe rappresentato ero come il diavolo. All'età del Rinascimento piaceva quell'uomo ieno di orgoglio e avido di gloria, che con audace sicurezza risponde gli astrologi: « Il re ed il savio son sopra le stelle » e che essendo gli stesso stato dianzi cristiano, cita con molta opportunità i testi egli Evangeli contro i loro seguaci e vuole privarli dei loro averi, ffinché possano dedicarsi interamente alla contemplazione. Ma uesta ironia colpisce, come di solito, il clero, non il dogma.

Lorenzo si distingue dal Poliziano per il suo più forte realismo, a non raggiunge nella perfezione artistica, quella nobiltà che è ropria del suo amico; invece lo supera per la sua versatilità e per 'immediata, anzi rude riproduzione della natura. Altri andarono ncora più in là col loro realismo. Lorenzo aveva scritto la *Nencia 'a Barberino*, la quale è cantata dal suo Vallèra; Luigi Pulci crisse la *Beca da Dicomano*, poemetto in cui costei è cantata al suo Nuto; ma qui l'imitazione è esagerazione e il quadro coico diviene una caricatura burlesca. Ecco il ritratto della Beca:

La Beca mia è solo un po' piccina,
E zoppica ch'appena te n'adresti.
Nell'occhio ha in tutto una tal magliolina,
Che stu non guardi, tu non lo vedresti.
Pelosa ha intorno quella sua bocchina,
Che proprio al barbio l'assomiglieresti.
E come un quattrin vecchio proprio è bianca;
Solo un marito come me gli manca.

Nel secolo XIV la poesia scherzosa è rappresentata, come abbiamo veduto, specialmente da Antonio Pucci. Al principio del XV uno Ste fano di Tommaso Finiguerri da Firenze, chiamato con uno strano soprannome il Za, compose tre poemetti satirici in terzine, nei quali fa la parodia della *Commedia* di Dante, precorrendo così a *Beoni* di Lorenzo; ma i suoi poemi mancano affatto di spirito e si riducono essenzialmente ad enumerazioni di nomi che solo per i contemporanei potevano avere un'attrattiva. Nel primo, *La buca di Monferrato* (verosimilmente del 1408), egli vede una interminabile schiera di falliti e di altri disperati pellegrinare ad una grotta del Monteferrato nella valle dell'Ombrone, dove credono di trovare un tesoro. Di simil fatta sono i dileggiati del *Gagno*, solo che la scena è trasportata a Pisa e quivi s'imbarcano sopra una galera per un'isola dove non c'è mai bisogno di pagare lo scotto. Finalmente nello *Studio d'Atene* si finge che da Firenze sia mandata ad Atene un'ambasceria con molti libri e carte per la riapertura di quello Studio, e l'enumerazione delle cospicue persone scelte a questo alto scopo dà luogo alla satira contro giudici notai, medici, grammatici dell'Università fiorentina.

Alquanto posteriore a questo meschino rimatore fu il Burchiello il quale, insieme col Berni, è rimasto fino a' nostri giorni il tipo caratteristico della poesia burlesca in Italia. « Burchiello » era il suo soprannome, ma veramente si chiamava Domenico di Giovanni ed era barbiere in Calimala a Firenze:

> La poesia combatte col rasoio
> E spesso hanno per me di gran quistioni,

diceva di sé in uno de' suoi più noti sonetti. La sua immatricolazione nell'arte dei medici e degli speziali risale al 1432; poco dopo deve aver abbandonato la patria, che per lungo tempo e forse mai più non rivide, in causa de' suoi discorsi in materia politica come si può congetturare dalle sue poesie dove si mostra fieramente avverso alla fazione medicea. Dimorò poi lungo tempo a Siena in misere condizioni e tormentato da una malattia che si era tirata addosso colla sua vita scapestrata. Intrighi amorosi e versi satirici gli procurarono inimicizie; e queste egli doveva certo ringraziare, se nel 1439 per una lieve scappata fu condannato per tre volte a pene pecuniarie del valore complessivo di oltre trecento

lire e se non potendo pagare fu carcerato. Solo dopo una prigionia di sette mesi od anche più, fu posto in libertà. Nel 1445 andò a Roma, dove pure visse in istrettezze e miserie e morì nel 1448. Come il Pucci, il Burchiello tratta ne' suoi sonetti delle miserie della sua condizione, sulle quali sapeva sogghignare amaramente. Il suo umorismo è grossolano e sgarbato e cade non di rado in sudicerie. Come quasi sempre accade nei poeti burleschi, i suoi versi contengono così copiose allusioni a fatti del momento, che oggi molto resta del tutto incomprensibile. Non pochi dei sonetti sono però a bella posta rimpinzati di sciocchezze e anche ai contemporanei non erano certo molto più chiari che a noi. Quivi egli accumula una accanto all'altra cose che non hanno nessuna ragionevole relazione fra loro, come il caso gliele mette sulla penna e la rima può comportarle: la sua fantasia fa i salti più strani, si compiace dei contrasti più stridenti, i quali tuttavia sono di tal fatta che non ne risultano tratti spiritosi, ma solo insulsaggini:

Nominativi fritti e mappamondi
E l'arca di Noè fra due colonne
Cantavan tutti Chirieleisonne
Per l'influenza de' taglier mal tondi.

Il soprannome Burchiello potrebbe, come si è congetturato, derivare da questo genere di poesia, perché *fare alla burchia* significava in toscano *fare a caso*. Codesta maniera trovò imitatori in Bernardo Bellincioni, in Alessandro Adimari, in Antonio Alamanni e in molti altri. La si chiamò *alla burchiellesca*, ma il Burchiello non ne era stato propriamente l' inventore: già Andrea Orcagna, il pittore ed architetto morto nel 1375, aveva scritto versi di tal fatta, in origine forse per fare la caricatura dei sonetti spesso oscuri ed enigmatici che in quel tempo si usavano specialmente nelle corrispondenze poetiche; e d'altra parte di tale ridicolo accumulamento di cose senza senso e incompatibili fra loro si erano compiaciuti anche gli autori delle antiche *fatrasies* francesi.

Bernardo Bellincioni, nato nel 1452 anch'egli a Firenze, indirizzò mentre ancora dimorava in patria, scherzi, adulazioni, preghiere, ringraziamenti a Lorenzo de' Medici che lo protesse, gli affidò degli incarichi ed anche gli rispose con sonetti nello stile

del Burchiello. Poi fu per breve tempo al servigio del marchese Federigo di Mantova (1483) e di Niccolò da Correggio (1484) e finalmente trovò stabile ricovero presso Lodovico Sforza a Milano, dove morì nel 1492, ai 12 di settembre. Del Moro esaltò con elogi sperticati l'amore e l'abnegazione verso il ducale nipote, mentre in realtà Lodovico stesso aspirava con tutti i mezzi al trono; lo lodò come il presidio e il baluardo d' Italia contro i barbari, mentre più tardi quegli chiamò gli stranieri, e credette di veder riunito nel Moro ciò che il Machiavelli desiderava in un principe, la volpe e il leone (*Che sarà? Che vuol fare?...*). Il Bellincioni pone lo scherno al servigio del suo signore, lo dirige contro papa Innocenzo e il re di Napoli, deride coloro che osano criticare la politica del suo onnisciente Lodovico; è il poeta burlesco di corte, adulatore e buffone. Era anche divertimento gradito l'udir due di tali poeti garrirsi comicamente a vicenda e gareggiare nelle buffonerie, come facevano i giullari nel medio evo.

Una parte simile a quella che il Bellincioni faceva a Milano, faceva Antonio Cammelli, detto dalla sua patria il Pistoia (1440-1502), a Ferrara presso Ercole I; ma egli possiede più spirito e migliori attitudini poetiche, e particolarmente i suoi numerosi sonetti politici, coi quali accompagna quasi senza interruzione gli avvenimenti dal 1494 al 1499, le spedizioni di Carlo VIII e di Luigi XII, sono efficaci per l'asprezza e il vigore della satira, massime quelli in forma dialogica, i quali per via di brevi domande e risposte ci rappresentano al vivo le circostanze con drammatica energia. Il Pistoia narra e giudica i singoli fatti storici a mano a mano che succedono, onde questi conservano ne' suoi versi il fresco colorito dell'impressione del momento. In altri sonetti ci dà robusti quadretti di genere, disegna caricature di persone, polemizza co' suoi nemici letterari e anche trattando di argomenti religiosi, usa la forma burlesca a lui cara, forse però senza intenzione di scherno e solo per abitudine. Il Pistoia, il quale, come di solito quei poeti burleschi, era oppresso dalla miseria, fu nel 1487 eletto capitano alla porta di Santa Croce a Reggio, perdette questo ufficio dopo dieci anni, ma nel 1499 lo occupava nuovamente per intercessione della marchesa di Mantova, Isabella Gonzaga, alla quale era molto accetto. Dopo la morte del Pistoia, le sue poesie furono anzi raccolte a soddisfazione della marchesa per cura di Niccolò da Correggio.

I principali burloni della brigata di Lorenzo de' Medici erano uigi Pulci e Matteo Franco, i quali per far ridere il loro prottore e gli amici si bisticciarono scherzosamente in una serie di netti. Le poesie giocose del Franco, le quali, come dice il Poliano, erano apprezzate in tutta Italia, rendevano il loro autore sì caro a Lorenzo, che quando questi si recava in campagna od ai ıgni, se lo prendeva sempre seco per ricrearsi a' suoi scherzi. Ma Franco era anche in grado di attendere ad occupazioni serie; Medici si valsero molto di lui, come di un loro agente ed egli comportò da uomo saggio ed esperto. Mandato a Roma come uida ed amministratore di Maddalena, figlia di Lorenzo, quando la andò sposa a Franceschetto Cibo, prestò con abnegazione i ù fedeli servigi, e Piero, cui il padre aveva fatto balbettare fin ı bambino i versi del Franco per diletto dell'amichevole brigata, premiò creandolo nel 1492 canonico del duomo di Firenze. orì nell'autunno del 1494. Luigi Pulci fu poeta umoristico in n senso più elevato in un'altra opera ben più estesa, il poema manzesco *Il Morgante*, nel quale sta la sua vera importanza er la storia letteraria.

La poesia popolare dianzi disprezzata e trascurata come qualche sa di rozzo e di basso, aveva ora ricevuto l'alto onore di essere vestita di forme eleganti dal Poliziano e di risonare sulla bocca el Medici, ed essa ebbe un'efficacia potente e benefica in tutto movimento letterario del tempo. Ma v'era un'altra forma polare, che fino ad ora abbiamo lasciato da parte; ci occupammo elle rappresentazioni sceniche e della lirica; resta ancora la poesia arrativa dei romanzi cavallereschi, che il Pulci per primo trattò tisticamente, nella quale il Boiardo stampò una nuova impronta, che raggiunse nel poema dell'Ariosto la sua perfezione, dando sì luogo alla più importante creazione poetica dell'età del Riascimento.

XX.

La poesia cavalleresca. Il Pulci e il Boiardo.

Dall'Italia superiore, dove la poesia cavalleresca aveva fiorito sulla fine del secolo XIII e nella prima metà del XIV nella sua forma franco-italiana, quel genere passò in Toscana, quando in questa provincia si raccolse per lungo tempo tutta la letteratura italiana; anzi, come questa, diventò specificamente fiorentino. E là raggiunse un certo grado di nobiltà; trovò una forma più varia nell'ottava rima, che si sostituì alla monotona tirata monorima, e accanto ai romanzi in versi ne apparvero anche molti in prosa, i quali di solito hanno una lingua più colta e rivelano un certo studio d'arte. Per lungo tempo i racconti cavallereschi furono lasciati al popolo; le classi più elevate della società non ne prendevano minor diletto, ma potendo leggere gli originali francesi, avevano meno bisogno delle traduzioni e dei rimaneggiamenti.

Dei romanzi del ciclo brettone si trovano solo poche antiche versioni in lingua italiana. Sono anzi tutto le due redazioni in prosa della *Tavola Rotonda* già menzionate altrove: l'una, conservata da un manoscritto della Riccardiana, forse spetta ancora al principio del secolo XIV; l'altra, da uno della Laurenziana, pare notevolmente più recente e fu in ogni modo composta dopo la *Commedia* di Dante, della quale contiene già delle reminiscenze. La *Storia di Merlino* fu tradotta verso il 1379 dal romanzo francese di Roberto de Boron. Allo stesso tempo possono risalire un frammento di una traduzione in prosa del *Guiron li Courtois*, il poema *Febusso e Breusso* in sei canti, i *Cantari di Carduino*, i poemetti di *Tristano e Lancelotto, quando combattettero al Petrone di Merlino*, della *Morte di Tristano* e della *Vendetta di Tristano* e quello più esteso della *Strusione della Tavola rotonda* in sette canti. Si preferiva però il ciclo francese

nazionale di Carlo Magno e de' suoi paladini. Le storie di Artù, di Tristano e di Lancillotto erano più adatte a piacere alle classi colte; al gusto del popolo corrispondeva meglio lo spirito guerresco della leggenda carolingia, nella quale i cavalieri non compiono le loro prodezze solo per servire ad una dama, ma combattono per conquistare regni, per soggiogare popoli pagani, per isconvolgere colla forza del loro braccio le cose del mondo; questi erano fatti di gran lunga più importanti e meravigliosi per chi non dubitava della loro realtà. Si aggiunga che Carlo Magno, nel quale era risorto l'impero romano e che doveva aver riedificato Firenze distrutta da Attila o da Totila, era in Italia una figura singolarmente popolare. In realtà però il ciclo carolingio stesso aveva ormai perduto molto del suo severo carattere originario e la ricchezza dell'elemento romanzesco avvicinava codeste storie a quelle della Tavola rotonda, quantunque ancora la differenza rimanesse pur sempre notevole.

Nella Francia stessa col procedere del tempo andava sempre più mancando la coscienza di quei sentimenti che in origine avevano ispirato le *Chansons de geste*, e prevaleva invece l'interesse per il racconto in sé stesso, per gli avvenimenti straordinari e meravigliosi che vi erano narrati, per la grandezza e lo splendore delle figure che vi erano introdotte. Questo appunto fu il motivo per cui la letteratura narrativa francese si diffuse per tutta l'Europa ed incontrò dovunque uno speciale favore presso il popolo. Col trasmigrare della materia d'uno in altro paese l'elemento nazionale patriottico andò perduto e tutt'al più ne rimase un residuo nella coscienza della fratellanza delle nazioni latine. Lo spirito feudale non era mai stato veramente vivo in Italia. L'elemento religioso che era così intimamente congiunto colla materia, ebbe larga parte anche in appresso e gli stessi poeti d'arte lo mantennero almeno in apparenza nei loro poemi. Si combatteva sempre contro i Saraceni e quando questi erano stati vinti, aveva luogo un grande battesimo di re e di popoli, e quelli che non volevano acconciarvisi, erano messi a fil di spada; gli eroi erano molto religiosi, pregavano fervidamente prima di entrare in battaglia, erano protetti da Dio e quando cadevano, il cielo si apriva per accogliere le anime loro. Il pubblico incolto sarà anche rimasto edificato di questi racconti; ma ciò che principalmente lo attraeva erano gli avvenimenti vari, i fatti d'arme prodigiosi, le

prove meravigliose di forza e di coraggio, le avventure, i pericoli e i salvamenti inaspettati. In ogni tempo la fantasia del popolo si compiace di favole, ma specialmente in quell'età era forte la passione per il romanzesco e penetrava in ogni genere letterario, anche negli spettacoli sacri, come nella *Stella* e nella *Santa Uliva*, che altro non sono se non novelle drammatizzate, e nelle leggende, come in quella di san Brandano, che nelle sue diverse trasformazioni divenne una specie di fantastica descrizione di viaggio in veste religiosa e appunto a questo suo carattere andò debitrice della sua popolarità.

La poesia cavalleresca era destinata alla pubblica recitazione. Il cantastorie è una figura non peranco scomparsa interamente dalla vita italiana; in Sicilia fiorisce ancora l'arte di questi narratori che sulle strade e sulle piazze espongono le loro storie a diletto del popolo con una certa modulazione di voce, a modo di recitativo; a Napoli ora si chiamano *Rinaldi* dal loro eroe prediletto; ma là non usano più recitare a memoria, bensì leggere su libri stampati, i quali ispirano al popolo un più alto rispetto per l'attendibilità della narrazione. Da questi avanzi possiamo figurarci approssimativamente che cosa sia stato il cantastorie nel secolo XIV e nel XV; ma la parte che allora aveva, era di gran lunga più importante. Il Comune di Perugia tenne per lungo tempo dei cantastorie ufficiali, che si chiamavano *canterini*. Essi godevano non piccola estimazione; la signoria li sceglieva con cura e spesso li faceva venire di fuori, specialmente da Firenze; erano officiali stipendiati, che dovevano intrattenere i signori Priori della città specialmente a tavola per ricrearli dai gravi affari di stato, ma anche tenere delle recitazioni sulla strada dinanzi al popolo. Una simile istituzione sarà pure esistita in altri Comuni. I cantastorie sonavano, cantavano, raccontavano, trattavano tutti gli argomenti possibili, sacri e profani, lirici, storici, favolosi, leggendari, didattici, ma il genere preferito erano i poemi cavallereschi. Spesso essi erano recitatori e poeti ad un tempo e nei poemi si nota la scarsa coltura degli autori, quantunque questi siano in ciò superiori ai cantastorie del periodo franco-italiano. Il contenuto e la forma sono triviali e volgari; i versi prosaici, spesso sbagliati; le rime imperfette; inoltre sovrabbondano i riempitivi e gli epiteti convenzionali, ancora provenienti in gran parte dagli originali francesi. Ciò nondimeno, queste produzioni nella loro ingenuità e nella loro

nativa freschezza hanno per noi un certo interesse, mostrandoci il gusto e le inclinazioni del popolo. I poemi hanno quasi sempre una lunghezza terribile; il numero delle stanze suole salire a migliaia, anzi a decine di migliaia. Per la recitazione sono divisi in *canti* o *cantàri*, ciascuno dei quali comincia con un'invocazione religiosa e finisce colla licenza e l'invito al pubblico a ritornare il giorno dopo. Ed affinché questa esortazione riesca efficace, il narratore cerca astutamente di chiudere il suo canto appunto là dove la storia è giunta ad un punto di grande interesse e tutti sono curiosi di sapere come l'avventura vada a finire. Egli non ha mai altro scopo se non di fare impressione sulla folla e perciò di accumulare meraviglia su meraviglia. Eppure il campo dell'invenzione è necessariamente ristretto e le stesse situazioni e circostanze si ripetono sino alla sazietà, così che quasi sempre possiamo dire già prima che cosa stia per accadere. Se ben si guarda, il repertorio di quegli autori popolari si riduce ad un piccolo numero di tipi e di avvenimenti che appaiono dovunque più o meno variati, più o meno abilmente intrecciati insieme.

Il tema fondamentale della maggior parte delle storie è la lotta fra le due famiglie di Chiaramonte e di Maganza. Il più popolare eroe della prima era in Italia Rinaldo, pur avendo parte di protagonisti anche altri, come Orlando, Uggeri, Bovo d'Antona. Non è certo che in Italia nascesse l'idea di raccogliere in un'unica stirpe tutti i traditori che entrano nei poemi e di farli discendere l'uno dall'altro; ma in Italia prima che altrove essa ebbe certo il suo svolgimento ed acquistò grande importanza per l'azione dei racconti. Interamente italiana è l'idea di designare la stirpe dei Maganzesi come la stirpe dei traditori. A codesta unificazione del principio del male si contrappose poi quella del principio del bene, così che anche i cavalieri valorosi erano tutti imparentati e, collegati in una involuta genealogia della quale i narratori si compiacevano assai, formavano la casa di Chiaramonte. L'eroe, il modello delle virtù e del valore è calunniato presso la corte da' suoi perfidi nemici; il re di Francia, Carlo Magno o comunque s'abbia precisamente a chiamarlo, si lascia abbindolare e bandisce d'intorno a sé il nobile cavaliero. Allora comincia per questo l'avventuroso pellegrinaggio di cui si trova il modello nella franco-italiana *Entrée de Spagne*; egli va nel paese dei Pagani, dove sconosciuto o sotto finto nome fa meravigliare tutti colle sue pro-

dezze, vince in tornei che re e sultani bandiscono per dare al più valoroso la mano di una figlia, difende città e regni contro qualche terribil nemico e ne conquista il territorio. Indi per un caso, per opera di un buffone, che passa di corte in corte e lo ha veduto in Francia, od anche per mezzo di spioni dei malvagi Maganzesi, che percorrono la terra affine di danneggiarlo, è riconosciuto e tradito. Cristiano in mezzo agl'infedeli, egli corre un grave pericolo; è gittato nel fondo di una torre e minacciato di morte. Ma una qualche dama saracena mirabilmente bella, figlia di un re, di un sultano o di un ammiraglio, si innamora di lui, lo conforta e lo libera, e talvolta egli la battezza e la sposa; oppure proprio al momento opportuno arrivano per liberarlo altri paladini che lo cercavano. Finalmente torna in patria, dove intanto l'imperatore si trova in grande angustia, stretto da uno sterminato esercito di Saraceni e bisognoso del suo braccio. Là poi i Maganzesi mostrano la loro abbiettezza e la loro viltà e l'eroe perseguitato dà invece prova del suo coraggio e della sua forza; egli salva la Francia e la Cristianità ed ottiene maggior grazia e più onori che non avesse mai goduto per lo addietro.

Se con tutto questo la narrazione non era ancora divenuta abbastanza lunga, vi era un facile ripiego. Il generoso eroe perdona agli sleali traditori e questi per gratitudine cominciano tosto a tramar di nuovo i loro intrighi, finché riescono a farlo cacciare un'altra volta, e noi vediamo ripetersi la stessa storia con qualche variazione. Così al poeta si presentano — e questo è per lui l'essenziale — occasioni molteplici di descrivere fatti d'arme meravigliosi, terribili colpi di lancia e di spada che passano da una parte all'altra, che spaccano la testa o tutto un uomo o perfino questo e il cavallo insieme, e di mostrare l'intrepidezza e la forza smisurata del paladino, che si getta fra migliaia di nemici e in un batter d'occhio ne fa a pezzi intere schiere, che doma mostri e giganti armati di mazze e di magli poderosi. Il frequente ritorno delle medesime invenzioni non istancava il popolo più che non stanchi i bambini, che nelle fiabe accolgono continuamente con nuova gioia le medesime finzioni. Inoltre la recitazione dei romanzi aveva luogo a tratti, così che la loro monotonia non poteva riuscire così sensibile come riesce oggi ad una lettura continuata.

Poemi cavallereschi di questo genere sono il *Rinaldo da Montalbano*, l'*Ugieri il Danese*, il *Bovo d'Antona*, la *Spagna in rima*,

la quale tratta della guerra di Carlo Magno in Ispagna e della catastrofe di Roncisvalle, l'*Aspromonte*, cioè la spedizione di Carlo ed Orlando contro i re saraceni Agolante ed Almonte venuti in Italia, l'*Innamoramento di Carlo*, il *Fierabraccia ed Ulivieri*, la storia della forte regina *Ancroia* e molti altri ancora, composti in ottave nei secoli XIV e XV. Ben presto cominciano anche le elaborazioni in prosa, che servivano ad intrattenere coloro che sapevan leggere e dalle quali attingevano da capo la loro materia anche i cantastorie. Il *Fioravante*, molto arcaico nello stile, risale alla prima metà del secolo XIV e contiene tratti di vera passione, i quali talvolta s'inalzano alla più rude gagliardia. Di un *Bovo d'Antona*, elaborazione in prosa di un poema franco-italiano, circa del tempo stesso del *Fioravante*, si è conservato solo un frammento. Più recenti e certo già tutti del secolo XV sono la *Spagna* in prosa e il *Viaggio di Carlo Magno in Ispagna*, versioni diverse della conquista della Spagna, la *Seconda Spagna* e l'*Acquisto di Ponente*, i quali raccontano ripetute invasioni dei Saraceni in Ispagna dopo la prima conquista di Carlo, il *Rinaldo* in prosa, il *Rinaldino*, ecc.

Due romanzi in prosa godettero fino a' nostri giorni di una non interrotta fortuna. Divenuti i due libri popolari italiani più graditi, si vendono per le strade in sempre nuove edizioni, nelle quali appaiono sfigurati nel modo più goffo e storpiati al punto da riuscire del tutto incomprensibili. Sono i *Reali di Francia* e il *Guerino il Meschino*, opere di un Andrea dei Magnabotti da Barberino in Val d'Elsa, il quale visse fino al principio del secolo XV, fu « maestro di canto » e scrisse anche una serie di altri romanzi, l'*Aspromonte* in prosa, immediata continuazione dei *Reali*, le *Storie Nerbonesi*, l'*Ajolfo* e l'*Ugone d'Alvernia*.

I *Reali* narrano in maniera del tutto favolosa l'origine romana e i fatti della stirpe reale francese sino a Carlo Magno. Il primo libro tratta di Fiovo, figlio di Costantino, il primo imperatore cristiano, che come tale era stato destinato dalla Provvidenza alla fondazione della dinastia che doveva diffondere la fede. Per un omicidio da lui commesso deve fuggire da Roma; nella selva di Corneto riceve da un eremita il sacro vessillo, l'orifiamma; conquista la Francia ancora pagana, la battezza e pone la propria casa reale nel luogo della vecchia derivata dai Troiani ed estintasi nell'ultimo re Fiorenzo. Il secondo libro ci dà la storia di Fio-

ravante, nipote di Fiovo, il quale bandito dal regno per l'ingiuria recata al suo maestro Salardo, incontra nel paese dei Pagani i soliti pericoli e le solite avventure, torna in Francia e poi si reca di nuovo fra i Saraceni per prendere la sua fedele Drusolina, figlia del re Balante di Balda. La fine del libro si occupa appunto di questa Drusolina, che per le calunnie della suocera è cacciata dal marito co' suoi due bambini lattanti. Ma protetti da San Marco che sotto forma di leone li accompagna ed è stranamente spacciato da Drusolina per suo marito, gli esuli dopo meravigliose vicende ritornano alla fine in Francia. I due figli di Fioravante e di Drusolina sono Gisberto Fier Visaggio e Ottaviano dal Lione, dei quali parla il terzo libro. Dal primo discende un re Michele e da questo Agnolo Costantino, di cui è figlio Pipino, il padre di Carlo Magno. Così la storia è sconvolta per far discendere direttamente il grande imperatore dalla stirpe di Costantino e non da un vassallo usurpatore della corona.

Il quarto e il quinto libro formano una digressione dall'argomento principale e contengono la storia di Buovo d'Antona, che è dato per discendente di Ottaviano dal Lione, e poscia il racconto della sua morte e della vendetta che ne fanno i suoi figliuoli. Questa parte è ricca in modo tutto speciale di avvenimenti vari e romanzeschi. Nel sesto ed ultimo libro sono ancora riuniti tre racconti: quello di Berta dal gran piede, moglie di Pipino, e della nascita di Carlo Magno; poi il *Mainetto* o racconto della giovinezza di Carlo Magno in Ispagna alla corte del re Galafrone, del suo amore per la figlia del re, la bella Galeana, e della ricuperazione del suo regno; finalmente il racconto della giovinezza di Orlando, che nipote di Carlo e figlio di Berta e Milone, nasce ed è allevato nell'esiglio e nella miseria a Sutri in Italia, finché lo zio lo trova colà, lo riconosce e lo conduce seco in Francia. Di tutto il romanzo questo *Orlandino* è la parte più attraente; la franchezza e la baldanza del fanciullo, nel quale germoglia la futura grandezza dell'eroe, sono felicemente rappresentate.

Per i tre primi libri i *Reali* attingono la materia quasi interamente dall'antico *Fioravante*; per gli altri pare che l'autore abbia avuto fonti molteplici e si sia giovato insieme di versioni toscane in prosa ed in rima, di poemi franco-italiani e fors'anche direttamente di antichi poemi francesi. Fondandosi su codesto vasto materiale egli fa una specie di lavoro erudito; si dà l'aria dello

orico; il suo intento è di scrivere l'origine e la discendenza
ei re francesi in modo che il lettore popolare possa senz'altro
restarvi fede; e in realtà il libro, nonostante tutte le esagerazioni
i prodigî, nulla contiene che non potesse in quel tempo e non
ossa ancor oggi esser creduto da quella classe del pubblico ita-
ano. Andrea racconta i fatti col tono della vera convinzione e
rocura di mettere chiaramente in evidenza la loro connessione
iusale e di far risaltare i motivi e le conseguenze di ogni azione;
iostra una grande scrupolosità nel determinare certe piccole cir-
stanze, nota in alcuni punti le opinioni divergenti degli autori,
fetta esattezza cronologica e geografica e spesso fa lunghe di-
ressioni per descrivere minutamente la posizione dei paesi di cui
parola. In realtà, anche la geografia e la cronologia sono na-
ıralmente favolose, come i fatti. Ma l'autore aveva rettamente
ımpreso il gusto del popolo e questa fisionomia di verità non fu
ultimo motivo della grande popolarità del libro. Il lettore vi
ovava svolto, in una forma che credeva autentica, un argomento
osì importante, com'è l'origine e la genealogia del grande impe-
ıtore, centro delle tradizioni.

Lo stile del libro è spesso scarno ed arido e il racconto passa
ettoloso da un fatto all'altro, come piace alla folla che è avida
i udir sempre cose nuove. Ma qua e là appaiono certi fiori ed
rnamenti rettorici, che germogliano poi in tutto il loro rigoglio
elle orazioni sparse per il libro e nelle lettere amorose che oc-
orrono più volte. Si vede che Andrea possedeva una coltura più
evata di quella che in generale avevano i pubblici narratori; il
he è provato anche dalla sua predilezione per le sentenze gene-
ali, per gli esempi classici e per le immagini tratte dall'antica
iitologia.

Il *Guerino il Meschino* ha un carattere diverso dai *Reali*;
interesse vi nasce anche da un'altra fonte e il meraviglioso so-
rannaturale vi ha una parte più larga. Guerino, figlio di Mil-
one di Taranto e di Felisia, è ancora lattante, quando i suoi
enitori perdono la signoria di Durazzo e sono gettati in prigione.
alvato dalla balia, è poi preso dai corsari e venduto schiavo a
'ostantinopoli; perciò, ignorandosi il vero nome del ragazzo, egli
chiamato per la sua misera condizione il Meschino. Ma a poco
poco Guerino sale in grande autorità presso l'imperatore; le sue
rodezze liberano la Grecia dai Turchi e poiché in mezzo allo

splendore della sua gloria gli si rimproverà ormai l'oscurità dell'origine, egli risolve di non darsi tregua se prima non abbia trovato suo padre. Così egli comincia il suo grande viaggio, cavaliere errante che si mette alla ventura e presta il suo braccio per difendere il diritto e punire l'ingiustizia dovunque se ne offra l'occasione. Qui all'interesse per le prove straordinarie di coraggio e di forza si congiunge l'interesse per le meravigliose avventure del viaggio, per i paesi sconosciuti dell'Oriente e del Mezzogiorno, come nel romanzo di Alessandro. Sono quindi descritti minutamente i luoghi e compaiono nomi geografici innumerevoli, strani e barbarici; son descritti i costumi degli abitanti, le piante e le spezierie, le ricchezze de' principi, i giganti che mangiano carne umana, i mostri, le popolazioni dall'aspetto deforme con teste di cane, con un solo piede o con quattro gambe e un sol occhio in mezzo al petto. Tutto ciò vede il Meschino nel suo viaggio e deve sostenere lotte senza numero coi Turchi e cogli Arabi; dovunque egli arriva, vi ha sempre qualche città assediata, qualche regno minacciato dai nemici, ed egli è sempre eletto capitano generale. Va in Oriente fino agli Alberi del sole e della luna per consultare gli oracoli degli idoli pagani Apollo e Diana intorno alla sua famiglia; poi torna in Occidente, scende in Italia nel regno incantato della fata Alcina e arrivato in Irlanda, visita il famoso Purgatorio di San Patrizio. Tutte le risposte che riceve, non gli danno ancora la cercata soluzione dell'enigma. Finalmente torna di nuovo in Italia, diviene capitano di Guizzardo, re di Puglia e fratello di Millone, occupa Durazzo, libera il padre e la madre, e quindi li riconosce per mezzo dei segni che ha ricevuto agli Alberi nell'estremo Oriente, dalla fata e nella caverna di San Patrizio. Abbiamo dunque il colmo del romanzesco e del meraviglioso: un figlio che dopo trentadue anni, dopo aver percorsa tutta la terra, dopo essere persino disceso nell'Inferno, per una disposizione del caso o della provvidenza libera dalla prigione senza saperlo il padre cercato.

Già il Boccaccio nel *Filocolo*, nella *Teseide* e nel *Filostrato* aveva posto in opera elementi della poesia cavalleresca, cercando di congiungerli colle forme classiche. Antonio Pucci invece, che non era se non una specie di cantastorie, ne' suoi poemetti seguì interamente la maniera popolare. La materia cavalleresca diede nascimento ad un'opera di più alta importanza letteraria solo quando se ne impossessò Luigi Pulci.

Luigi Pulci, nato a Firenze il 15 d'agosto del 1432, aveva due fratelli, Luca (nato nel 1431) e Bernardo (nato nel 1438). Il primo esercitò il commercio prima a Roma e poi a Firenze, ma sempre con pochissima fortuna, così che fu imprigionato per debiti nelle Stinche, dove morì nel 1470, lasciando ai fratelli il peso della famiglia e un patrimonio dilapidato. I creditori volevano por le mani anche sui possedimenti del Mugello, che i Pulci avevano ereditato dai genitori. In queste strettezze deve averli aiutati Lorenzo de' Medici. Le lettere di Luigi dirette a lui sono prova di un grande e sincero amore per il benefattore e di una grande intimità. Luigi gli dà del *tu*, parla e scherza in maniera del tutto familiare. Egli aveva già goduto il favore di Cosimo, di Piero e di Lucrezia Tornabuoni ed era di sedici anni più vecchio di Lorenzo; la prima lettera di Luigi a questo che si sia conservata è del 1465, quando il Medici contava solo diciassette anni. Erano compagni nei divertimenti e Lorenzo trovava un gran piacere nel buon umore e nelle barzellette di Luigi. Piene di scherzi e scritte in quel tòno che si ritrova nei sonetti e nel *Morgante*, le lettere ci danno un'immagine viva dell'indole del loro autore. Questi era un buon compagnone, talvolta un po' grossolano, colto, ma lontano dalla fine educazione del Poliziano e di Lorenzo. Sullo scorcio del 1470 per incarico del Medici andò a Napoli; nel '73 sposò Lucrezia di Manno degli Albizzi, indottovi certamente da Lorenzo; poi fu più volte per affari del suo protettore a Bologna, a Milano e in altre città dell'Italia superiore; entrò anche in intima relazione coi signori di Sanseverino, specialmente con Roberto, il famoso condottiero. Quando ai 28 d'agosto del 1484 scrisse la sua ultima lettera a Lorenzo, era con Roberto a Verona in viaggio per Venezia, e poco dopo, nell'ottobre o nel novembre dello stesso anno, morì; a Padova secondo alcune testimonianze.

I Pulci erano una famiglia di poeti. Il minore dei fratelli, Bernardo, morto nel 1488, e sua moglie Antonia scrissero sacre rappresentazioni. Bernardo tradusse anche le egloghe di Virgilio e si provò nella lirica petrarchesca. Il fratello maggiore Luca si mostra rimatore maldestro tanto nel poema per la giostra di Lorenzo quanto nelle altre sue opere. Le sue *Pistole* sono diciotto lettere in terzine ad imitazione delle *Eroidi* ovidiane. La prima, che forma l'introduzione e la dedica, è diretta da Lucrezia Donati a Lorenzo de' Medici; le altre da antichi eroi ed eroine al-

l'oggetto del loro amore e del loro dolore. In alcune l'autore, che anche senza di questo aveva già da lottare colla forma poetica, si è per giunta reso più difficile il lavoro mediante artificî poetici, sdruccioli, bisticci, rime equivoche. Il *Driadeo d'amore*, poema mitologico-pastorale in quattro canti, narra come due fiumi del Mugello, il Severe (cioè il Sieve) e la Lora, presso ai quali il poeta dimorava, abbiano avuto origine da un giovine satiro e da una ninfa, il cui amore aveva avuto una tragica fine. Gli fu modello il *Ninfale Fiesolano* del Boccaccio, ma Luca Pulci non seppe trar buon partito dal suo argomento così semplice, onde vi inserì a mo' di episodi una quantità d'altre storie, due delle quali (Ceice ed Atalante) desunse da capo da Ovidio (*Metamorfosi*). Finalmente nel *Ciriffo Calvaneo* doveva essere contenuta tutta la storia di due cavalieri compagni, Ciriffo e il povero Avveduto; ma i cinque canti che Luca ne mise in iscritto, trattano quasi esclusivamente delle prodezze compiute dal secondo nelle battaglie intorno ad Ascalona, nelle quali egli combatte per il re Tibaldo contro Luigi di Francia e Guglielmo d'Orange. Vi è aggiunta una chiusa provvisoria di ventinove stanze e questa deve essere stata composta da Luigi Pulci, che già aveva dato compimento anche alla *Giostra*. Del resto nel poema fa capolino più volte quella maniera umoristica che distingue il *Morgante*, così che è legittimo il dubbio che dopo la morte di Luca il fratello abbia posto le mani anche in quest'opera di lui.

Il poema cavalleresco di Luigi, *Il Morgante*, pare sia stato cominciato verso il 1471; nel 1481 furono stampati per la prima volta solo i primi ventitré canti; l'edizione completa in ventotto canti fu terminata il 7 febbraio 1483. In una nota finale vi si dice che l'autore intraprese la sua opera per desiderio di Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo, e, se si deve credere ad una notizia di Bernardo Tasso, i singoli canti sarebbero stati recitati a tavola nella brigata medicea, come quelli degli antichi rapsodi. In ogni modo essi servivano di passatempo e di ricreazione alla geniale compagnia, che applaudiva all'autore e gli dava anche consigli. In parecchi luoghi del poema il Pulci esprime nella forma più calda la sua amicizia per il Poliziano e dice che questi lo aiutò nel lavoro, indicandogli fonti per la sua materia, o in altre parole, poiché codeste fonti sono inventate, suggerendogli certe idee feconde (v. *Morgante*, XXV, 115, 169; XXVIII, 145 sgg.). Ma

questa efficacia del Poliziano fu molto esagerata e sorse perfino l'idea che tutto il poema fosse opera sua. In realtà nel *Morgante* l'arte ha un carattere assai diverso dall'arte del Poliziano e ben lo sapeva il Pulci, che ammirando lo splendido genio del suo amico, parla con grande modestia del proprio talento e de' suoi intenti poetici (XXVIII, 138 sgg.). Io, egli dice,

> Io non dimando grillanda d'alloro
> Di che i Greci e' Latin chieggon corona;
> . . . .
> . . . .
> Io me ne vo pe' boschi puro e soro
> Con la mia zampognetta che pur suona,
> E basta a me trovar Tirsi e Dameta:
> Ch'io non son buon pastor, non che poeta.
> . . . .
> Io me n'andrò colla barchetta mia
> Quanto l'acqua comporta un piccol legno;
> E ciò ch'io penso colla fantasia,
> Di piacere ad ognuno è 'l mio disegno.

La sua è una poesia senza pretese, di carattere familiare; non vi mancano elementi classici, ma sono esteriorità senza efficacia nella sostanza del lavoro. Nel *Morgante* il Pulci imita le forme del poema popolare e ne conserva l'organamento tradizionale; come i cantastorie, comincia ciascun canto con un'invocazione a Cristo o alla Vergine e termina con una licenza; chiude anche tutto il poema con una più estesa *Salve Regina.* L'andamento del racconto è quello solito dei romanzi anteriori; naturalmente vi manca l'unità d'azione e il poema non è altro che un cumulo di avventure, di battaglie, d'incantesimi e di storie d'amore legate insieme non troppo saldamente.

La materia è proprio quella che con più amore trattavano i poeti popolari: l'inimicizia fra la casa di Chiaramonte e la casa dei traditori di Maganza e gl'intrighi di questi, per cui gli eroi, Orlando, Rinaldo, sono costretti ad andare in esiglio in Oriente, dove essi combattono per la diffusione della fede o per liberare belle principesse dall'oppressione di Saraceni o di giganti crudeli, finché ritornano alla corte e ricominciano la lotta coi Maganzesi stessi. Centro delle trame è Gano o Ganellone, il quale non ristà un momento e riesce sempre a cansare le difficoltà che gli sono

create e sempre ad infinocchiare da capo l'imperatore Carlo, un vecchio imbecille che gli presta cieca fede e rovina così i suoi vassalli fedeli. Il poema si chiude colla famosa catastrofe narrata dalla leggenda d'Orlando, colla battaglia di Roncisvalle. È l'ultimo grande intrigo di Gano, e la massima parte de' suoi avversari ne rimane sterminata; ma quel tradimento costa a lui stesso la vita, perché al bravo imperatore cade finalmente il velo dagli occhi. Il carattere di codesto Ganellone strisciante, ipocrita, inesauribile nell'inventare astuzie e tranelli, è svolto con abilità, specialmente nella parte del poema che narra del suo soggiorno alla corte di Marsilio, parte dove si trovano finissimi tratti di pittura psicologica. Il protagonista sarebbe propriamente Orlando; ma il Pulci ha invece intitolato il poema *Morgante*, lasciando così intravedere la sua vera intenzione; perché Morgante, il quale in realtà non rappresenta la parte principale e già nel ventesimo canto, verso la metà dell'opera, scompare del tutto, è una figura mezzo seria e mezzo burlesca, un gigante, che Orlando nella sua prima avventura in Oriente converte al cristianesimo e che armato di un grande battaglio lo segue fedelmente come scudiero, facendo stupire il mondo colle prove inaudite della sua forza. Una volta egli porta via sulle spalle un'intera tenda con entrovi due cavalieri; demolisce un muro e solleva sopra di sé come uno scudo la porta di ferro; in una nave fa da albero, e da ultimo finisce morendo per il morso di un granchio.

Ma del *Morgante* non solo è manifesta la generale affinità colla poesia dei cantastorie, ma per la scoperta di Pio Rajna è anche noto l'originale, un poema popolare che il Pulci seguì in una gran parte dell'opera sua quasi sempre passo passo, non di rado persino nelle espressioni e nelle frasi. Questo poema, che il Rajna battezzò *L'Orlando*, è una di quelle rozze produzioni che erano destinate alla recitazione sulla piazza, ed accompagna il *Morgante* fino al canto vigesimo secondo. Per il resto, cioè per la narrazione della battaglia di Roncisvalle, il Pulci attinse ad altri poemi popolari, di cui però si giovò con molto maggior libertà. Questa seconda parte del *Morgante* pare non fosse nel disegno originario dell'autore; essa abbraccia gli ultimi cinque canti e quindi doveva mancare alla prima edizione, che ne conteneva ventitré; il che si può verificare solo difficilmente, attesa la rarità di questa. Le due parti sono debolmente legate insieme e il racconto

fa un salto, perché fra le avventure precedenti e le guerre di Spagna passa un lungo periodo di tempo e tutti gli eroi che là erano giovani, qui appaiono vecchi.

Sennonché per quanto il Pulci possa essersi attenuto al suo modello, egli era pur sempre un uomo colto che elaborava un'abborracciatura rozza e puerile, onde nelle sue mani il poema ricevette un carattere nuovo ed originale. Di molte modificazioni che egli introdusse, è appena necessario parlare. Lo stile dei poemi popolari era triviale e prosaico; quello del *Morgante* non è elegante, ma scorrevole, vivo ed efficace. La rappresentazione delle cose esteriori e dei fatti psichici è divenuta più ampia e più fine; la soggettività più forte ed abbiamo osservazioni e discorsi che là non s' incontrano. Ma tutto ciò non è ancora l'essenziale.

Nei poemi popolari v'era un elemento burlesco, di cui si possono seguire le tracce fino nell'antica epopea francese. Nella *Chanson de Roland* troviamo già un tratto piccante, là dove il traditore Ganelon è affidato alla custodia dei guatteri; è uno scherzo come quelli che si incontrano nelle rappresentazioni dell'Inferno, quando il peccatore è coperto di pungenti dileggi. Frasi ironiche e burlesche adoperano spesso i giullari e nei loro poemi appaiono anche personaggi comici, come Renouart colla leva nell'*Aliscans*. Nella *chanson* del viaggio di Carlo Magno a Gerusalemme e a Costantinopoli si raccontano storie molto facete dell'imperatore e de' suoi pari; ma secondo il modo di vedere di quel tempo, non v'era in ciò una mancanza di rispetto verso gli eroi posti in scena; il comico si mescolava ai racconti senza intaccare la materia stessa della leggenda cavalleresca. Similmente andavano le cose nella poesia popolare italiana. Il cantambanco, discendente dagli antichi buffoni, introduceva di quando in quando un tratto burlesco per interrompere la grande serietà degli avvenimenti. Comica era già la figura di Morgante, la quale ha una certa rassomiglianza col Renouart del poema antico francese; anche nell'*Orlando* è palese una certa rozza allegria là dove sono descritte le scene della lotta coi maiali presso la fontana, del cavallo che si spezza sotto il peso del gigante; i prodigi compiuti dal bonario colosso destavano le risa degli ascoltatori. Ma il comico rimane parte episodica; il popolo, ben lungi dal ridere dei cavalieri e delle loro prodezze, prestava ingenuamente fede a quanto gli raccontava il cantastorie. Ciò nondimeno questi ve-

niva naturalmente adattando quelle antiche storie all'intelligenza e al gusto suoi e del suo pubblico e dava agl'imperatori, ai re, ai cavalieri una fisonomia borghese e volgare, simile a quella degli ascoltatori stessi. Il popolo non poteva notare la sproporzione e quindi non avvertiva l'elemento comico; ma questo balzava fuori e acquistava coscienza di sé, non appena le stesse cose fossero esposte nella stessa guisa dinanzi ad un pubblico colto. Ciò accadde appunto col *Morgante* del Pulci.

La condizione del Pulci di fronte alla poesia popolare cavalleresca è simile a quella di Lorenzo de' Medici di fronte ai rispetti del popolo della campagna nella sua *Nencia,* dove nell'imitazione della forma popolare penetrò semiocculto il motteggio. Il comico entra non cercato nel poema per il contrasto fra il poeta colto e la sua forma plebea. Manca affatto l'intenzione satirica; certo il Pulci non pensò a deridere i costumi cavallereschi, che i principi del suo tempo, appunto i Medici specialmente, volevano risuscitare e che egli stesso aveva esaltato nella *Giostra*; ciò che mise in burla, fu solo la maniera onde il cantambanco esagerava e deformava le vecchie storie cavalleresche. I poemi popolari erano una specie di parodie incoscienti; il ridicolo nasceva quando le loro esagerazioni e quella loro volgarità che contradiceva allo spirito originariamente così elevato della materia, erano riprodotte con colori più forti e più vivi. Perciò nel racconto del Pulci l'uso delle fonti popolari dà origine ad una curiosa mescolanza della serietà colla quale il popolo accoglieva le tradizioni e del riso della società colta, per la quale esse non erano che corbellerie. Spesso il racconto procede per lungo tratto con perfetta serietà, così che molti restarono in dubbio sulla vera intenzione dell'autore non sapendo risolvere se tutta l'opera sia burlesca o no. Ma dietro a codesta gravità è sempre nascosto lo scherzo, che all'occasione salta fuori; il riso distrugge in un momento ciò che una lunga serie di stanze ha edificato; il poeta si fa gioco del lettore, e questo non si può accalorare senza che un frizzo venga subito dopo a cancellare la sua commozione, come un bagno freddo.

La situazione più patetica, quella che più facilmente di ogni altra poteva destare un interesse più profondo e che il poeta stesso ha anche trattato con più serietà di tutto il resto, si ha nella battaglia di Roncisvalle. Eppure anche là non mancano del tutto gli scherzi. Orlando, che stanco e vicino a morte, lamenta l'uc-

cisione del suo cavallo Vegliantino, ricorda al poeta Piramo che piange la sua Tisbe. Quando tante anime di cristiani caduti sono portate al cielo, egli sente compassione per il povero san Pietro, che, vecchio, suda ed ansa dovendo sì spesso aprire le porte e cui l'eterno canto di Osanna introna le orecchie. Egli ha poi una speciale predilezione per le immagini grossolane, derivate da cose di cucina; così per esempio il campo di battaglia appare simile a

> . . . . un tegame,
> Dove fusse di sangue un gran mortito
> Di capi e di peducci e d'altro ossame (XXVII, 56).

Ma il *Morgante* contiene due lunghissimi episodi che l'autore non trovò nelle sue fonti e aggiunse di propria fantasia, quello cioè di Margutte e quello di Astarotte. Perciò qui non abbiamo la miscela del serio col comico e il gusto del poeta si manifesta senza veli. Margutte (XVIII, 112 sino a XIX, 154) è una figura burlesca messa in scena perché tale, non fondata, come il resto del poema, sur una base originariamente seria. È un gigante di minori proporzioni, e Morgante lo incontra per via quando parte per ricercare Orlando in Oriente. Mentre Morgante rappresenta la forza bonaria, Margutte invece è la furberia e la bricconeria personificate. Alla domanda di Morgante, chi egli sia, snocciola un atto di fede ispirato dal più cinico materialismo (XVIII, 115); ha sulla coscienza tutti e sette i peccati capitali ed una buona quantità di veniali e ne va superbo. Ma Morgante si compiace di quel bell'originale e se lo prende come compagno di viaggio. Arrivano ad un'osteria, dove mangiano un bufalo arrosto colla pelle e tutto. Durante la notte Margutte affardella tutto ciò che trova in casa e in cucina, persino la secchia e la grattugia; ne carica il camello dell'oste; unge col burro dell'oste i chiavistelli, perché non si odano cigolare; e dopo avergli per di più appiccato il fuoco alla casa, se ne va allegro con Morgante e il camello. Del rubare egli ha fatto un'arte speciale che ha studiato con cura; ma viceversa il suo compagno si gabba di lui ogni volta che si tratta di mangiare e non gli lascia mai altro che gli ossi da rodere, onde nascono poi umoristici litigi. In questo episodio Morgante stesso ha modificato alquanto il suo carattere; è divenuto più comico e l'autore per rendere il ridicolo più intenso ha esagerato ancor più stranamente le dimensioni di lui. Morgante

divora un bufalo, un unicorno, un basilisco, un camello; divora un elefante, mentre Margutte va ad attinger acqua e, quando questi ritorna, egli è già occupato a stuzzicarsi i denti con un pino. Sulla loro strada incontrano una fanciulla, Florinetta, figlia del re Filomeno di Belfiore, la quale è stata rapita ed è tenuta prigioniera nel bosco da due giganti, Beltramo e Sperante. Morgante e Margutte li uccidono e conducono seco la fanciulla per renderla al padre. Qui, nel racconto della lotta e della liberazione della bella principessa abbiamo veramente, l'unica volta nel poema, una parodia del cavaliere errante (XIX, 37):

> Disse Morgante: Amendue siam giganti,
> Da te a me vantaggio veggo poco;
> Noi andiam pel mondo cavalieri erranti
> Per amor combattendo in ogni loco....,

e poi si azzuffano coi pugni e coi denti; Morgante strappa con un morso a Sperante il naso e le orecchie.

Alla corte del re Filomeno Margutte si trova proprio nel suo elemento; è fatto cuoco e tutto il giorno può darsi bel tempo a suo piacere. Indi messosi di nuovo in via, pieno lo stomaco di cibo e il capo di vino, alla vista di una bertuccia che si è calzati i suoi stivaletti gialli toltigli da Morgante per ischerzo, è colto da tale un'ilarità, che scoppia dalle risa. Morgante lo seppellisce con tutte le vivande e gli utensili da cucina che egli aveva rubato, assai dispiacente di non aver potuto condurre questo originale a sollazzare il suo Orlando.

L'episodio di Margutte ottenne una singolare popolarità e fu stampato anche da sé senza il resto del poema. Certo il comico vi è sempre di un genere basso e piace per un po' di tempo per la sua vivacità ed il suo brio; ma se tutta l'opera fosse su questo tono, sarebbe insopportabile. Creazione molto più importante è l'Astarotte, il diavolo teologo (XXV, 118-168; 200-332; XXVI, 79-88).

L'atteggiamento del Pulci di fronte alla religione era simile a quello che egli assunse di fronte alla cavalleria. Anche là dove parla di cose sacre, il Pulci scherza senza intento satirico. Dalla letteratura popolare egli derivò l'elemento religioso, come tutto il resto; mantenne le invocazioni al principio e alla fine dei canti, e talvolta queste preghiere appaiono abbastanza strane, come al principio del canto decimonono nel bel mezzo della storia del cinico materialista Margutte. Il canto duodecimo si chiude colle parole

Come nell'altro cantar vi fia detto,
L'angel di Dio vi tenga pel ciuffetto.

Altrove si trovano edificantissime conversioni di pagani; Rinaldo predica al vinto Fuligatto (XXIII, 27); Spinellone vede morendo il cielo aperto con tutti i santi e gli angeli (XVIII, 76 sgg.); quando Orlando è vicino a spirare, scende Gabriele e gli annunzia il premio che lo attende in Paradiso.

Perciò alcuni videro nel poema una canzonatura della Chiesa e altri l'espressione di una fede sincera. Il Savonarola lo fece abbruciare come il *Decameron*; il Foscolo difese la cattolicità del *Morgante* ed il Ranke credette, non ostanti gli scherzi, ad una vera religiosità dell'autore. Certo il Pulci, il quale già al suo tempo e non solo dopo il concilio di Trento, come credeva il Foscolo, fu assalito dai preti (XXVIII, 42 sgg.), non era un eretico; non aveva abbastanza fede da essere tale; e non era neppure ateo, almeno coscientemente. Soltanto partecipava di quell'indifferenza che al suo tempo si andava diffondendo e che in molti si accompagnava, come accade ancor oggi, coll'osservanza delle pratiche religiose; era un ondeggiare fra lo scetticismo e l'abitudine della religione (1). Ne' suoi sonetti si fa gioco della credenza nell'immortalità dell'anima; nella *Confessione*, lunga poesia in terzine, si pente de' suoi peccati, vuol seguire il consiglio di fra Mariano e ritrattare quelli tra' suoi versi *Che non dicon secondo l'Evangelio.* Eppure anche in questa loquace confessione, non si è sempre persuasi che egli parli proprio sul serio. Quando la fede non ha radici profonde, il motteggio s'intromette facilmente, per quanto sia grande l'importanza che si attribuisce alle forme esteriori del culto.

Da questo atteggiamento del Pulci di fronte alle cose religiose nacque la figura di Astarotte. È un diavolo, che il negromante Malagigi scongiura quando si accorge delle trame di Gano e del disastro che minaccia i paladini in Ispagna. Malagigi vuol sapere da lui dove siano i suoi cugini Rinaldo e Ricciardetto per poterli chiamare in aiuto, e nel corso della conversazione Astarotte si sprofonda in una lunga dissertazione teologica (XXV, 141-161). La letteratura italiana possedeva digià diavoli ragionatori e disputanti; presso Bonvesin da Riva, Satana discute colla Vergine

(1) G. Carducci, *Studi letterari*, p. 99; [nelle *Opere*, I, 147].

e la incalza con argomenti stringenti; il nero *cherubino* di Dante, che prende l'anima di Guido da Montefeltro, si mostra logico scolastico. Ma Astarotte è per di più anche un diavolo credente, che predica con solennità i dogmi cristiani, che risponde molto dottamente alle domande di Malagigi e gli prova con citazioni di testi che solo Dio possiede l'onniscienza, non gli angeli e neppure il Figliuolo. Poi Malagigi tocca la difficile questione, perché Dio abbia creato quegli angeli di cui doveva preveder la caduta; ma Astarotte ha il più profondo rispetto della maestà divina, ne difende la giustizia e biasima la presunzione degli uomini, che vogliono penetrare nell'abisso della provvidenza.

Per preghiera di Malagigi Astarotte va in Egitto a ricercare Rinaldo; egli e Farfarello, un altro diavolo che Astarotte si è preso a compagno, entrano in Baiardo e nel cavallo di Ricciardetto, e comincia il fantastico viaggio dei due cavalieri resi invisibili e dei due diavoli attraverso l'Africa e la Spagna verso Roncisvalle. Essi corrono come la tempesta, saltano fiumi e laghi, passano sopra lo stretto di Gibilterra, dove i due cavalli si levano più in alto del sole e fendono l'aria come uccelli. Quivi Astarotte dà la sua famosa lezione intorno all'esistenza di altri continenti; insegna come Ercole abbia errato credendo che là fossero i confini del mondo, come si possa navigare ancor molto oltre, come laggiù siano paesi abitati e città e regni del pari che al di qua dello stretto e come vi si facciano guerre e paci e vi si adorino dei; ardite affermazioni scientifiche, scritte circa dieci anni prima del viaggio di Colombo. È difficile che siano nate nella testa del Pulci stesso, e si crede che gli siano state suggerite da un suo amico, dal famoso matematico ed astronomo Paolo Toscanelli (1397-1482), il quale già sino dal 1474 incoraggiava Colombo ne' suoi disegni. Ma là si presenta ad Astarotte anche una nuova occasione di mostrare il suo sapere teologico; parla con profonda convinzione della verità della fede cattolica e della possibilità di salvarsi che hanno anche coloro che errano per ignoranza, come gli abitanti dell'altro emisfero, e non per ostinazione, come gli Ebrei e i Saraceni (XXV, 232-43). « Le questioni più profonde, e specialmente le speculative, dice il Ranke avendo di mira questi luoghi del Pulci, sono trattate con innegabile serietà ». Certo esse hanno un'aria edificante; soltanto peccato, che sia il diavolo in persona colui che discute di teologia.

E questo diavolo erudito è in realtà anche un diavolo buono. È un eccellente ufficiale di viaggio; ai paladini che Malagigi ha affidato alla sua protezione, non lascia mancar nulla; per via si mangia e si beve molto bene e s' inganna anche il tempo con ischerzi. Arrivati a Saragozza, i viaggiatori si recano invisibili a corte, assistono al banchetto della regina Blanda e della figlia di lei Luciana, che è stata un tempo una fiamma di Rinaldo, e portan via di sotto al naso alle loro maestà saracene i piatti e i bicchieri, così che nasce uno scompiglio generale, finché un potente starnuto dell' invisibile Ricciardetto mette in fuga tutta la corte e anch'essi se ne vanno, non prima però che Rinaldo abbia impresso un paio di baci risonanti sul viso di Luciana, bella ancor sempre. Non fa dunque meraviglia che alla fine del viaggio i cavalieri e i diavoli prendano commiato gli uni dagli altri, tutti commossi e che ormai Rinaldo creda che anche all' Inferno siano gentilezza, cortesia ed amicizia.

In codesta figura umoristica del diavolo Astarotte vediamo il talento dell'autore dal suo lato migliore; essa è ciò che di più perfetto egli abbia creato. Il Pulci possiede una facoltà narrativa vivace e fresca e l'attitudine tutta fiorentina al racconto spiritoso; di che offrono certo i più belli esempi alcune storielle e favole, che qualche volta ha introdotto nel poema; come la novella dell'abbadessa che egli trasse dal *Decameron* (IX, 2) e condensò in una stanza (XVI, 59), la favola della volpe e del gallo (IX, 20-22), il giudizio di Salomone sui buoi immaginati in sogno (XIII, 31-34). In questi luoghi egli fa mostra di molta grazia e di uno spirito incantevole. Inoltre il Pulci usa di una lingua scorrevole e naturale, maneggiando con meravigliosa maestria l' idioma della sua patria e le sue efficaci espressioni proverbiali, delle quali il *Morgante* è divenuto una vera miniera. Ad alcuni quella continua festività, che contrasta coll'originaria dignità del soggetto, fece una sgradevole impressione; ma appunto in ciò sta l'originalità dell'opera, che altrimenti stancherebbe, come i poemi popolari. Quel brio ci rinfresca l' immaginativa, e la bonaria giovialità ci fa amare l'autore e perdonargli volontieri se talvolta il suo realismo cade qua e là nel grossolano e nel plebeo.

Il Pulci era un faceto e spiritoso borghese della democratica Firenze; il Boiardo, conte di Scandiano, autore dell'*Orlando innamorato*, era un nobile di alta prosapia, che visse alla corte di

Ferrara, la più splendida d'Italia in quel tempo. Matteo Maria Boiardo, figlio del conte Giovanni e di Lucia, sorella del poeta latino Tito Vespasiano Strozzi, nacque verso il 1434. Possedeva per eredità familiare il feudo ferrarese di Scandiano e godette di grande autorità presso i principi estensi Borso (m. 1471) ed Ercole I, il quale in un decreto lo chiamò *consocium nostrum fidissimum et dilectissimum*. Nel 1471 accompagnò Borso a Roma, quando questi vi ricevette dal papa la solenne investitura della dignità ducale a lui conferita dall'imperatore Federigo III (1452). Nel 1473 insieme con altri nobili condusse Eleonora d'Aragona, sposa di Ercole, da Napoli a Ferrara. Nel 1478 fu eletto capitano di Reggio; nell'81 andò collo stesso ufficio a Modena e nell'87 di nuovo a Reggio, dove rimase sino alla sua morte (20 dicembre 1494). Nel 1472 si era unito in matrimonio con Taddea Gonzaga, figlia del conte di Novellara.

Ferrara fu uno dei centri del Rinascimento italiano. Là insegnò sino al 1460 Guarino da Verona e poi suo figlio Battista Guarini; come poeta latino vi si segnalò per eleganza nel maneggiare il verso Tito Vespasiano Strozzi (1422-1505), già ricordato come zio materno del Boiardo. Anche questi prese ad amare vivamente la coltura classica, che gli fioriva intorno; acquistò buona perizia del latino e del greco; tradusse in italiano Erodoto per compiacere il duca Ercole, più tardi la *Ciropedia* di Senofonte, l'*Asino d'oro* di Apuleio e un Emilio Probo (*Degli uomini illustri di Grecia*), nome che pare esser solo un'erronea designazione di Cornelio Nepote. Traduzione è detta anche un'opera storica del Boiardo, la *Istoria imperiale* di Ricobaldo Ferrarese, nella quale però è liberamente elaborato il *Pomarium* dell'antico cronista con aggiunte derivate da altre fonti.

Nella sua giovinezza il Boiardo scrisse dieci egloghe latine e più tardi dieci italiane piene dei soliti lamenti amorosi e delle solite lodi dei principi. Nei sonetti e nelle canzoni, dove canta un'Antonia Caprara da Reggio, mostra una certa ricchezza di colorito, quando deriva dalla natura le più splendide immagini, preferendo quelle desunte dai fiori e dalla luce, per paragonare ad esse le bellezze della donna amata, come ne' bei sonetti: *L'ora del giorno che ad amar ce invita* e *Già vidi uscir dell'onde una mattina.* Ma certo vi è poca varietà e la ripetizione delle stesse immagini stanca. In queste *Rime*, alle quali servì di modello il

Petrarca, la forma è di gran lunga più aggraziata ed armoniosa che nel grande poema del Boiardo. Per le rappresentazioni drammatiche così care alla corte, compose, come s'è visto, il suo *Timone*, commedia in cinque atti in terzine, attenendosi al dialogo di Luciano.

Anche a Ferrara la poesia cavalleresca, che diede al Boiardo la materia per il suo capolavoro, era ben nota già fino dai vecchi tempi. Là nel secolo XIII convenivano i trovatori e per un marchese d'Este il bolognese Niccolò da Casola aveva nel 1358 scritto in un barbaro francese il suo poema *Attila*. Le biblioteche dei principi estensi contenevano in grandissima copia libri francesi e fra questi molti romanzi cavallereschi, il *Lancelot*, il *Graal*, il *Guiron*, il *Merlin*, il *Roland*, l'*Alexandre*, il *Beuve* ed altri, come ci mostrano gli inventari compilati nel 1437 sotto Niccolò III e nel 1488 sotto Ercole I. Sennonché a Ferrara non si svolse una forma popolare della poesia cavalleresca. Questa restò un genere letterario aristocratico e i nobili, cui tanto piacevano i romanzi, potevano leggerli nel testo francese. Perciò quando il Boiardo, per primo a Ferrara, si accinse a scrivere un poema cavalleresco in lingua italiana, dovette comporre qualche cosa di essenzialmente diverso dall'opera del Pulci; talché la questione, se egli abbia conosciuto il *Morgante*, il quale deve essere stato scritto almeno in parte prima dell'*Orlando Innamorato*, non ha grande importanza, essendo ben piccola l'affinità tra le due opere. Il Pulci riprodusse la forma popolare che era già in uso a Firenze, in tal guisa che ne venne fuori il comico; il Boiardo invece rese il poema cavalleresco poesia aristocratica, poesia di corte. Le apostrofi de' suoi canti non si rivolgono già alla folla, come quelle dei cantastorie, ma bensì alle dame e ai cavalieri, ai quali avrà certo letto il poema.

Ma se il popolo si era quasi esclusivamente occupato del ciclo carolingio, la società colta doveva invece preferire naturalmente le leggende del ciclo brettone (1). Quantunque le favole della Ta-

(1) Già Francesco da Barberino, in un passo del commento latino a' suoi *Documenti d'amore* (vedi Thomas, *Fr. da Barberino*, p. 173), diceva che le storie dei Paladini e di Guglielmo d'Orange non godevano favore, sì bene quelle di Tristano, della Tavola rotonda e di Ettore; e Dante, *De el. vulg.*, I, 10, citava in generale solo il ciclo leggendario troiano e romano e re Artù come argomento di romanzi; ma nella più popolare *Commedia* è menzionato anche Orlando.

vola rotonda avessero già esercitato una certa azione sulle storie delle quali Carlo Magno forma il centro, tuttavia queste nelle versioni popolari italiane appaiono sempre piene d'uno spirito più rude e di sentimenti guerreschi e intolleranti. Ciò che più importa sono i grandi colpi; i cavalieri si mostrano spesso fieri e crudeli, non sempre del tutto onesti; specialmente verso gl'infedeli si permettono anche astuzie e stratagemmi poco nobili. Certo vi sono introdotte anche avventure d'amore, ma rozze e senza svolgimento, come quelle di Drusolina e di Galerana nel *Fioravante* e nei *Reali*. Tutti i sentimenti rappresentati sono grossolani; Fiorello vuol uccidere il figlio Fioravante, perché ha insultato il suo maestro tirandogli la barba; Fioravante per i calunniosi discorsi di sua madre monta in tal collera, che si scaglia colla spada contro la moglie e i figliuoli e vuole farli abbruciare sul momento.

Il vero modello del bel costume cavalleresco erano perciò non i racconti carolingi, ma quelli della Tavola rotonda, dove al valore va sempre congiunta la cortesia; dove pure si fanno i grandi colpi, ma con grazia ed eleganza; dove la cavalleria è rispettata anche nell'avversario e più che di guerre serie si tratta di duelli per gelosia e rivalità di gloria e d'amore, sicché i medesimi cavalieri divengono alternativamente amici e nemici, come Tristano, Lancillotto e Palamides. Là possono manifestarsi i sentimenti delicati, ma specialmente l'amore nella sua forma più fine, cioè come servigio prestato alla dama, per la quale si compie ogni prodezza. E i cavalieri sanno anche parlare con garbo e con ispirito ed amano ridere e scherzare. Il motivo religioso mancava od era un'appiccicatura posteriore e superficiale dovuta alla leggenda del San Graal. L'amore domina tutto; un buon cavaliere deve essere innamorato, e Tristano, il fiore della cavalleria, va adorno di quattro virtù, lealtà, prodezza, amore e cortesia.

La cavalleria della Tavola rotonda e non quella di Carlo Magno si procurava dunque di ripristinare nelle corti del secolo XV; ai cavalieri di Artù, non ai paladini volevano somigliare i moderni cortigiani. Infatti il Boiardo prende bensì le sue figure dal ciclo carolingio, come da quello che essendo più popolare ed essendo già stato trattato sì spesso nei poemi, gli offriva personaggi più importanti e più universalmente noti; ma con felicissima ispirazione trapianta nel ciclo carolingio tutti i caratteri propri del

brettone, appunto per renderlo attraente al suo pubblico. Ecco come egli stesso ha espresso (II, 18, 1) la differenza fra i due cicli di leggende e la sua intenzione di congiungere insieme i pregi dell'uno e dell'altro:

Fu gloriosa Bertagna la grande
Una stagion per l'arme e per l'amore,
Onde ancor oggi il nome suo si spande
Sì che al re Artuse fa portare onore,
Quando i buon cavalieri a quelle bande
Mostrarno in più battaglie il suo valore,
Andando con lor dame in avventura,
Ed or sua fama al nostro tempo dura.
Re Carlo in Franza poi tenne gran corte,
Ma a quella prima non fu somigliante,
Benché assai fosse ancor robusto e forte
Ed avesse Ranaldo e 'l sir d'Anglante;
Perché tenne ad amor chiuse le porte
E sol si dette alle battaglie sante,
Non fu di quel valore o quella stima
Qual fu quell'altra che io contava in prima.
Però che amore è quel che dà la gloria,
E che fa l'uomo degno ed onorato;
Amore è quel che dona la vittoria,
E dona ardir al cavalier armato;
Onde mi piace di seguir l'istoria,
Qual cominciai d'Orlando innamorato.....

Così egli trasforma i paladini in cavalieri erranti, che vanno alla ventura e combattono per le dame e per l'onore, e il poema si riempie di fate e d'incanti. Ormai anche il terribile Orlando è innamorato, egli che i poemi popolari rappresentavano come consacrato ad eterna castità, e il poeta racconta la storia del suo amore, la quale, come egli dice scherzosamente, finora era poco conosciuta, perché Turpino la aveva tenuta nascosta, temendo per la fama del suo eroe.

La grande varietà dei racconti era propria della poesia cavalleresca in generale, ma in modo speciale del ciclo brettone, nel quale il filo che legava gli avvenimenti fra loro, era ancora più tenue che altrove. Perciò anche nel Boiardo non bisogna cercare un'azione principale intorno a cui si raggruppino come episodi tutte le altre. Vi leggiamo le guerre dell'imperatore Carlo contro i Saraceni, contro Gradasso, re di Sericana, e poi contro Agra-

mante, re d'Africa, i quali vengono a combatterlo nel suo stesso regno; esse riempiono una buona parte del poema ed hanno nel racconto una certa importanza; ma proprio là, in quelle interminabili ed uniformi battaglie, l'interesse languisce. I cavalieri stessi mostrano assai poco calore per quelle grandi imprese collettive, lasciano l'imperatore nell'imbarazzo e se ne vanno per le loro private faccende. Lo scopo delle guerre non è serio; il sentimento religioso non vi ha che fare; i tanti battesimi d'infedeli e le preghiere sono avanzi rimasti da altri tempi. D'altra parte le invocazioni religiose al principio dei canti sono già scomparse e questi o continuano la narrazione senz'altro o cominciano con introduzioni del genere di quelle che l'Ariosto perfezionò poi tanto, con un'apostrofe alla nobile società, coll'invocazione dell'amata, colle lodi d'Amore, con sentenze generali sulla fortuna, sulle cose umane, ecc. Nelle guerre non si tratta della fede; Gradasso viene per conquistare Baiardo, il cavallo di Ranaldo, e Durindana, la spada di Orlando; Agramante è geloso della gloria e della potenza di Carlo, vuol dominare egli solo su tutta la terra. Cavalieri buoni e valorosi si trovano da ambe le parti e sia quelli dell'una che quelli dell'altra sono trattati dall'autore con egual cura; se i Cristiani hanno il loro Orlando, Ranaldo, Grifone, Aquilante e la loro Brandiamante, i Saraceni hanno Ferraguto, Agricane, Marfisa, Rodamonte, Mandricardo. I cavalieri Saraceni vengono ai tornei di Carlo, dove sono altamente onorati, e nelle battaglie intorno ad Albracca da ambe le parti combattono Saraceni e Cristiani; Orlando, Grifone ed Aquilante hanno di fronte Ranaldo ed Astolfo.

Il sentimento invece che tutto muove, è l'amore. Angelica, figlia di Galafrone, re del Catajo, compare alla corte di Carlo e conquista tutti i cuori; la seguono andando alla ventura Orlando, Ranaldo e Ferraguto, e l'amore di lei, il desiderio di possederla spinge poi Agricane, imperatore di Tartaria, ad assediarla in Albracca, ed ella è il centro delle lotte che con sempre nuove vicende si succedono intorno al castello. Orlando la difende; una parola, un bacio di lei basta a fargli compiere qualunque cosa ella desideri. Quando finalmente egli ritorna in Occidente, non lo fa per soccorrere l'imperatore, che abbisogna del suo braccio, ma perché ve lo persuade con mentite parole Angelica, che innamorata di Ranaldo, vorrebbe andare in Francia per rivederlo. Il

conte si fida di lei, la accompagna, la protegge in mille pericoli e ne difende l'onore. Quando sono arrivati alla selva d'Ardenna, egli incontra il cugino Ranaldo; combattono fra loro furiosamente, finché Carlo viene a separarli e dà Angelica in custodia al duca Namo fino a guerra finita. Ma la bella Saracena rimane il motivo e lo scopo delle prodezze di Orlando, che spera di riceverla in premio da Carlo e prega Dio divotamente di concedere la vittoria ai nemici, affinché egli abbia occasione di meritarsela (II, 30, 61):

> E là pregava Iddio divotamente,
> Che le sante bandiere a gigli d'oro
> Siano abbattute e Carlo e la sua gente.

Così il contenuto veramente interessante del poema sono le avventure dei singoli cavalieri, che seguendo la loro dama o la voce dell'onore, passano di paese in paese e s'imbattono continuamente in cose meravigliose e inaspettate. Qua si trovano d'improvviso in un giardino incantato; là hanno il passo impedito da cavalieri e giganti, che difendono ponti e castelli inespugnabili, altrove da una bella fata che li adesca colle sue arti, da un terribile mago che li circonda di lacci invisibili, più oltre da malandrini, da draghi, da mostri di ogni maniera; e dovunque duelli e colpi di spada, nei quali è da ammirarsi non solo la forza, ma anche l'arte della scherma, delle cui regole il nobile cavalleresco conte s'intendeva egregiamente. In questa varietà di casi l'autore mostra la meravigliosa ricchezza della sua forza inventiva, anche se abbia attinto una gran parte dei racconti da altre fonti, dai romanzi popolari o da quelli del ciclo di Artù. È una lunga serie di favole, l'una annodata all'altra, l'una germogliante dall'altra, intrecciantisi insieme nelle forme più svariate. Se il poeta ha seguitato per un tratto il racconto di una storia e gli pare che essa stia per stancare il lettore, la abbandona e dà principio ad un'altra, per rinunciare poi anche a questa e rivolgersi ad una terza, e più tardi torna indietro, riannoda i fili spezzati per intrecciarli e spezzarli sempre di nuovo (1). E in ciò fare usa l'ar-

(1) Un simile procedimento si trova già nei romanzi della Tavola rotonda e nei poemi popolari italiani; ma il perfezionamento artistico è opera del Boiardo.

tificio d'interrompere il racconto proprio là dove l'attenzione è più tesa oppure dove viene in scena qualche cosa d'inaspettato, cui egli accenna solo fuggevolmente per istuzzicare la curiosità e che svolge più tardi quando dopo molte digressioni e molti giri vi ritorna sopra; là stringe il nodo che scioglierà in un altro luogo. Ma in questo labirinto, dove talvolta il lettore si perde, il poeta tien sempre in mano tutte le sparse fila e ne dispone con piena libertà per riunirle quando gli piaccia. Così ci conduce di avvenimento in avvenimento senza tregua e senza una meta apparente. In realtà è il caso che fa germogliare con un gioco capriccioso l'un fatto dall'altro, ed anche il sentimento che anima tutto, anche l'amore, destato e assopito da forze magiche, dall'acqua del fiume incantato e della fontana di Merlino, è sottomesso a questo gioco. Alla fontana di Merlino l'innamorato Ranaldo spegne per caso la sua sete e guarisce della sua passione, mentre Angelica gusta dell'acqua del fiume e si infiamma d'amore per lui; più tardi egli beve al fiume e arde di nuovo per lei; ma proprio nel tempo stesso ella beve alla fontana e comincia ad odiarlo e fuggirlo.

In questo modo si determinava il carattere della poesia romantico-cavalleresca, carattere che risultava dalla compenetrazione dei due cicli di leggende. Troviamo in quella poesia un mondo dell'amore e della cortesia splendido ed evanescente, che esiste solo nell'immaginazione ed è affatto diverso dal mondo dell'epopea, nella quale domina la realtà e operano sentimenti e motivi seri, affatto diverso specialmente dal mondo dell'epopea classica. Ciò intese perfettamente il Boiardo e pur essendo un uomo erudito che altrove si mostrò classico, evitò nel poema ogni imitazione diretta dell'antichità. Delle favole di questa si giovò bensì non di rado per arricchire il suo repertorio di meravigliosi avvenimenti, ma le adattò sempre interamente allo spirito romanzesco della sua poesia, cambiò la forma, le singole circostanze, spesso anche i nomi. Orlando compie le gesta di Giasone, incontra le Sirene, combatte coi Lestrigoni; ma nel poema si trovano solo i tratti generali di queste storie. Di Medusa l'autore ha fatto una bella incantatrice, che in un giardino sta a guardia d'un albero con rami d'oro e pomi di smeraldo; chi la vede, dimentica il motivo della sua venuta colà e tutto il passato; ma si può combatterla con uno specchio, nel quale non appena ella si vede, fugge rapi-

damente e lascia il suo tesoro all'audace cavaliero (I, 12, 31). Narcisso non è amato dalla ninfa Eco, come presso Ovidio, ma da una fata famosa, la Regina d'Oriente, la quale, disprezzata, muore di disperazione, e poi che egli in punizione della sua crudeltà si è consumato d'amore per sé stesso, un'altra fata, Silvanella, si accende ancora per il bel giovinetto morto, e il dolore uccide anche lei; ma prima ella usa ancora la sua arte per onorarlo d'un sepolcro e per far sorgere là una fontana, che incatena con immagini affascinanti e conduce a morte chi vi si specchia (II, 17, 50).

Ma se il popolo forse credeva ingenuamente a tutte queste fantastiche invenzioni, la società colta non poteva più accoglierle senza un sorriso d'incredulità, che appare già negli antichi romanzi francesi d'Artù ed ora più rilevatamente nel poema del Boiardo. Il poeta ha piena coscienza di non poter allontanare dalla sua opera codesto elemento negativo e se lo concilia riconoscendone i diritti. Chi narrando cose stravaganti, non vuol essere schernito, deve sorriderne per primo egli stesso. Perciò il Boiardo non fa sforzi inutili per nascondere e per attenuare le inverosimiglianze, come per esempio aveva fatto l'autore dei *Reali*, ma invece scherzosamente le accresce. Spesso i colpi dei combattenti divengono ancora più terribili; la forza degli eserciti tocca l'enorme; quello di Agricane conta due milioni di uomini e contro di esso escono a combattere nove cavalieri; appariscono giganti di trenta piedi d'altezza; i cavalieri, Orlando, Ranaldo, Ferraguto sono fatati, fatati i cavalli, come Baiardo e Rabicano, fatate infine anche le lance, le spade e gli elmi. Dove poi le cose sono più inverosimili, si cita il buon vecchio Turpino, che deve averle vedute coi propri occhi.

Da questo sorriso di incredulità non si salvano nemmeno le persone; la loro alta perfezione cavalleresca non può più essere rappresentata senza una tinta di scetticismo. Orlando è l'esagerazione degli eroi virtuosi e casti di cui parlavano i racconti popolari, così che in qualche luogo ha assunto un aspetto comico. Egli si trova in una condizione tanto nuova per lui, che non può fare se non una strana figura; quanto è terribile in campo, altrettanto è timido ed impacciato colle dame. Del tutto contro la sua natura gli è accaduto d'innamorarsi, onde non sa che si fare del suo amore, è beffato dalle belle, non si avvicina mai di un

passo alla meta desiderata, si lascia sfuggire senza sfruttarle le più belle occasioni; ed ecco citato di nuovo il venerando arcivescovo Turpino per fare solenne testimonianza, che Orlando era un *babbione* (II, 19, 50). Per il pubblico del poeta anche la verginità di Orlando era ridicola (I, 24, 14).

Tuttavia non si deve credere che il Boiardo si faccia veramente gioco delle sue figure e voglia trasformarle in caricature. Anzi egli ama questi esseri della sua fantasia; soltanto ha sempre la coscienza che essi non sono altro che fuggevoli creazioni sue proprie in contrasto colla realtà, la quale di tempo in tempo si contrappone loro negando. Soprattutto la rappresentazione che egli fece delle donne si risentì di questo suo atteggiamento. In fondo il nobile conte fu poco cortese verso le dame e ad ogni occasione si fece lecito di satireggiare scherzosamente il bel sesso. Esse sono le dee onnipotenti di quel mondo cavalleresco, ma la loro divinità consiste solo nella bellezza. Una donzella, raccontando la storia di Tisbina che, sebbene innamorata di Iroldo, prese per marito il bel Prasildo, dice queste parole (I, 12, 89):

> Ciascuna dama è molle e tenerina
> Così del corpo come della mente,
> E simigliante de la fresca brina
> Che non aspetta il caldo al sol lucente.
> Tutte siam fatte come fu Tisbina,
> Che non volse battaglia per nïente,
> Ma al primo assalto subito si rese
> E per marito il bel Prasildo prese.

La parte più bella del suo pubblico, della quale tuttavia non tralasciava mai di decantare la gloria e la potenza, gli avrà perdonato questa scherzosa maldicenza, come la perdonò tanto volentieri all'Ariosto e al Boccaccio. Anche il Boiardo racconta, secondo la maniera di quest'ultimo, due di quelle novelle di donne scaltre e di mariti ingannati che piacevano tanto, attingendone una dal libro dei Sette Savî (I, 21, 50). Perfino la sua savia e fedel Fiordelisa, trovandosi sotto la protezione di Ranaldo, non può a meno di guardare con desiderio il vago giovane, il quale per fortuna di Brandimarte si trova ancora sotto l'azione della fontana incantata e non si cura di amore. Non solo volubile, ma anche malvagia e falsa è Origille, che liberata e difesa da Orlando,

per ringraziamento fugge col cavallo di lui. Ma il vero tipo della civettuola bella e ammaliatrice è Angelica, che è il centro del poema e la creazione più importante, la figura più viva di esso. Per dipingerla l'autore trasse i colori appunto dalla realtà che gli stava all'intorno.

Il comico del Boiardo è diverso da quello che abbiamo trovato nel Pulci. I luoghi nei quali lo scherzo sia fine a sé stesso e l'effetto comico della scena o dell'espressione sia di per sé lo scopo della narrazione, sono solamente pochi. In generale non si ha lo scherno, il riso aperto che s'infiltra dovunque e tutto dissolve, come nel *Morgante*, ma una lieve ironia, che esprime la superiorità e la libertà dell'autore di fronte al suo argomento e si manifesta qua e là, mentre rimane uno sfondo serio. Se per le inverosimiglianze e le esagerazioni non si poteva credere alle favole, v'erano però nelle finzioni del Boiardo, in copia di gran lunga maggiore, elementi che corrispondevano allo spirito proprio del suo tempo. Il Pulci stesso derise il poema popolare e la sua rozza goffaggine, ma non per sé stesse le istituzioni cavalleresche, che allora si ripristinavano nelle corti. Il Boiardo vede in questo risorgimento una nuova primavera della vecchia cavalleria e lo saluta con gioia entusiastica (II, 1, 1). Cantando le antiche storie, egli vuol mostrare rispecchiato in esse l'ideale della società che gli stava intorno e che in questo rinnovamento aristocratico della poesia cavalleresca ritrovava molti elementi della sua vita. Servo d'amore e di cortesia si dichiarava, come il cavaliere d'Artù, anche il moderno cortigiano, e noi ci dobbiamo immaginare che al racconto delle infinite battaglie assistesse quel pubblico stesso che si compiaceva di splendidi tornei. Ne viene che là dove l'attenzione è più vivamente rivolta alle costumanze cavalleresche, anche l'esposizione è interamente seria e la fantasia del narratore è tutta sprofondata nel suo argomento. Fra i molti esempi ne scelgo uno solo, il duello fra Orlando e il tartaro Agricane (I, 18), che è certo una delle più belle scene di tutta l'opera, forse la più bella. Tutti e due amano Angelica; Agricane, avendo osservato il valore di Orlando senza conoscere ancora il paladino, finge di fuggire per trarselo dietro fuori della battaglia e combattere solo con lui. Ma la notte li sorprende ed essi, secondo il bel costume cavalleresco antico, si coricano a riposare uno accanto all'altro per ricominciare la lotta al sorger del giorno. Intanto

attaccano discorso; quando però Agricane sente che il suo avversario è proprio Orlando e che ama, come lui, Angelica, balza a cavallo e la zuffa comincia di nuovo al lume della luna. In tutta la situazione, specialmente nella risposta di Orlando al re, il quale vorrebbe che egli cessasse di aspirare alla dama, vi è una forza di passione, che non troviamo così di frequente presso il Boiardo (I, 18, 52):

> Diceva Orlando al re: Le mie promesse
> Tutte ho osservate quante mai ne fei,
> Ma se quel ch'or mi chiedi or promettesse
> E s'io il giurassi, io non lo attenderei.
> Così poria spiccar mie membre istesse,
> E levarmi di fronte gli occhi miei,
> E viver senza spirto e senza core,
> Come lasciar d'Angelica l'amore.
> Il re Agrican, che ardeva oltre misura,
> Non puote tal risposta comportare:
> Benché sia 'l mezzo de la notte scura,
> Prese Baiardo e su v'ebbe a montare,
> Ed orgoglioso con vista sicura
> Isgrida al conte ed ebbel a sfidare,
> Dicendo: Cavalier, la dama gaglia
> Lasciar convienti, o far meco battaglia.

E c'era nell'*Innamorato* anche un'altra cosa che per il poeta cortigiano aveva un valore reale, l'intento adulatorio, che in quel tempo non mancava quasi mai. Fra gli eroi del poema è Ruggiero, figlio dell'altro Ruggiero di Risa cioè di Reggio, e di Galliziella. Ricevuta in Africa un'educazione da saraceno, egli viene in Europa col re Agramante a combattere contro Carlo Magno, ma è suo destino che per mezzo dell'amore per Brandiamante, l'eroica sorella di Ranaldo, egli si converta e dopo molte vicende la sposi; dal quale connubio deve poi discendere la gloriosa casa de' principi d'Este. Tutti questi fatti furono poi svolti dall'Ariosto; qui si apre solo la prospettiva di codesta futura benedizione della cristianità nella profezia dell'educatore di Ruggiero, il mago Atalante (II, 21, 55). Altrove Brandimarte, viaggiando colla sua Fiordelisa, arriva ad una loggia tutta istoriata dei fatti degli Estensi, che egli naturalmente guarda senza intendere che cosa significhino (II, 25, 43). Lo stesso Brandimarte

ha anche una tenda, sulla quale sono rappresentate le gesta del duca di Calabria (II, 27, 52).

Nell'opera del Boiardo non mancano situazioni poeticamente feconde, anzi feconde di più copiosa poesia che egli non ne abbia saputo trarre. Vi sono figure interessanti; in primo luogo, come s'è detto, Angelica, creazione originale che s'è conservata viva, e poi anche Orlando. Forse più interessante di questo è Astolfo, giovane leggiadro, pieno di temerità e di vanagloria, il quale si vanta di essere superiore ad Orlando e a Ranaldo e con tutto ciò è sempre balzato di cavallo al primo colpo dell'avversario; egli è però simpatico e sul cavallo incantato Baiardo, colla lancia fatata dell'Argalía fa prodigi, vince Gradasso e libera Carlo e i suoi baroni, così che tutti son pieni delle sue lodi. È una figura che già esisteva nelle narrazioni popolari e che il Boiardo ha molto perfezionato. Ma in generale questa parte della rappresentazione artistica è da lui trattata superficialmente. Alle tante figure che mette in scena, non suole dare contorni sì determinati da farne delle personalità che si presentino vive e compiute ai nostri occhi. Ciò che a lui sta a cuore, sono i fatti; egli vuol divertire colla varietà e il continuo avvicendarsi degli avvenimenti. Di rado si ferma a dipingere; le sue pennellate sono rapide e fuggevoli. Le avventure si affollano in tal guisa, che il poeta non può trarre dalle singole finzioni tutti gli elementi di poesia che vi sono contenuti; la narrazione diviene talvolta arida per la troppa fretta e per la sovrabbondanza della materia imperfettamente sviluppata. Non ostante la ricchezza della sua facoltà inventiva, il Boiardo in un sì vasto poema non poté evitare del tutto la monotonia. La varietà esteriore e materiale, se anche si giovi dei mezzi più straordinari, ha i suoi confini: si sforzi pure il poeta quanto vuole, in fine gli ritornano pur sempre alla penna le medesime cose, vicende simili nelle lotte, i giganti e i mostri che già si conoscono, gl'incantesimi colle solite circostanze. La vera inesauribile varietà non viene alla poesia, come credono alcuni, dal cumulo enorme degli avvenimenti esteriori, ma dal mondo interiore delle persone rappresentate, dalla vita del sentimento e della passione, la quale nell'*Innamorato* non ha una parte molto importante.

Ma ciò che nel poema faceva una sgradevole impressione ai contemporanei e specialmente agli eleganti cinquecentisti, era il fatto che allo splendido contenuto non corrisponde una forma al-

trettanto splendida. Il poeta ferrarese non possiede la grazia e la viva naturalezza dei toscani; come in generale i non toscani prima del Bembo, egli scrive una lingua ibrida, che nei suoni e nelle forme si risente del suo dialetto, e volentieri si serve di modi di dire propri dei cantastorie. Pietro Aretino (*Lett.* II, 122) scriveva essere il poema « cosa in suo genere di heroica bellezza, ma tessuta trivialmente et esplicata colle parole dell'antichità plebeja ». Perciò venne a taluno l'idea di levare queste macchie dall'opera ammirata e così di renderla piacevole a gusti più raffinati. Pietro Aretino stesso pretende di aver avuto questa intenzione e di avervi saviamente rinunciato. I rifacimenti dell'*Innamorato* di Francesco Berni e di Lodovico Domenichi, il primo dei quali apparve nel 1541, il secondo nel 1545, fecero per ben tre secoli dimenticare interamente l'originale.

I due primi libri dell'*Orlando Innamorato*, allora divisi in tre, furono stampati per la prima volta a Venezia nel 1486; ma già nel 1482 il poeta era arrivato a quel punto e la guerra contro i Veneziani, i quali si spinsero fino ai più prossimi dintorni di Ferrara, lo aveva allora costretto ad interrompere l'opera sua. Quando fu conchiusa la pace (agosto 1484), egli cominciò il terzo libro, come ci mostra la prima stanza di questo; ma lo interruppe poi di nuovo colla stanza 26 del canto IX, quando dall'invasione dei Francesi sotto Carlo VIII (settembre 1494) fu tratto a cure più gravi. Poco dopo, il 20 dicembre, morì. Altri cercarono di continuare la sua opera; il veneziano Niccolò degli Agostini pubblicò un quarto libro (1506) e poi un quinto (1514) ed un sesto (1524); solo un quinto libro, il quale si collega al quarto dell'Agostini, pubblicò un Raffaele da Verona e un sesto un anonimo a continuazione di questo (1518). Ma già era comparsa anche quella continuazione che superò di gran lunga il poema stesso del Boiardo, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Intenzione del Boiardo era stata di condurre il racconto almeno fino alla morte di Ruggiero causata dalle trame dei traditori Maganzesi (vedi III, 1, 3). Invece egli termina poco dopo che Ruggiero e Brandiamante si sono veduti per la prima volta, quando il loro amore è appena cominciato e mentre si narra un'avventura dell'eroica vergine. Qui appunto l'Ariosto riannodò le fila e le distese con mille nuovi avvolgimenti nel *Furioso* fino alle nozze di Ruggiero e di Brandiamante. Voleva continuare, ma poi rinunziò; i suoi *Cinque Canti* sono il

frammento di codesta continuazione. Un meschino poeta, Vincenzo Brusantini, nell'*Angelica Innamorata* prese di nuovo le mosse dall'Ariosto e andò fino al punto che aveva in mente il Boiardo, la morte di Ruggiero. L'Ariosto ha molti obblighi verso il suo predecessore, ma è stoltezza parlare di plagio. Principal merito del Boiardo è l'avere riconosciuto ciò che della leggenda cavalleresca poteva anche allora rivivere; così egli divenne il creatore del poema romanzesco italiano, cui diede quel carattere specifico di splendido gioco e di occupazione varia e mobile della fantasia, che presso il Pulci ancor gli mancava, facendone un racconto senza intenzioni epiche, anzi accompagnato dalla coscienza di essere fuggevole e fantastico, coscienza che si manifesta nel sorriso ironico a fior di labbra.

Circa il tempo in cui il Boiardo finiva, Francesco Bello da Ferrara, detto dalla sua imperfezione fisica Francesco Cieco, stava componendo il suo *Mambriano*, poema in quarantacinque canti. Egli si rivolge ad un Gonzaga, verosimilmente a Gianfrancesco, presso il quale, a Bozzolo, dimorava nel 1492; quando chiuse il poema (1496), era a Mantova e il *furor della gallica tempesta* indusse anche lui, come il Boiardo, a por fine, giacché s'aspettava una seconda spedizione di Carlo VIII. Nel 1506 era già morto, e l'opera sua fu pubblicata per la stampa solo nel 1509. Il Cieco canta di un Mambriano, re di Bitinia, il quale parte di là per vendicare su Rinaldo l'uccisione, ch'egli pretende proditoria, di suo zio Mambrino e per conquistare Montalbano. Per qualche tempo la maga Carandina lo trattiene fra l'ebbrezza dei sensi nella sua deliziosa isola del Faggio, dove ella poi incatena a sé con le sue grazie e le sue arti anche Rinaldo, mentre il saraceno mette in grave pericolo il castello di questo, vince Carlo Magno e fa prigionieri molti dei paladini. Finalmente Malagigi rompe l'incanto e conduce in Francia il cugino, il quale salva il paese dalle strettezze in cui si trova, per poi mettere in fuga Mambriano e inseguirlo fino nell'Asia. Frattanto Orlando è assente; egli combatte in Ispagna ed in Africa; quivi uccide il crudel re Meonte e abbatte il tempio di Marte, dove quegli soleva sacrificare i cavalieri stranieri. Di queste due azioni il poeta segue alternativamente or l'una or l'altra più a lungo che il Boiardo non soglia, senza gli incrociamenti e gli intrecci svariati che usa quest'ultimo. Dappertutto Orlando e Rinaldo convertono al cristia-

nesimo i Saraceni e conchiudono onesti matrimoni; Mambriano, dopo tutti i suoi grandi disegni, è contento di poter sposare Carandina già passata per tante mani. Ma già nel canto XXVI la storia arriva alla fine; per il resto del poema, diciannove interi canti, l'autore tira innanzi con avventure di Orlando, di Ivonello, figlio di Rinaldo, e di altri, debolmente inventate e male annodate, con descrizioni di feste e di tornei. Mambriano è scomparso, e alla fine il poeta stesso, come per iscusarsi, dice che questi non è stato il suo unico argomento.

Quantunque scrivesse per un pubblico nobile, pure il Cieco si accosta agli autori dei romanzi popolari; la sua esposizione è prolissa e prosaica, la forma spesso rozza; ma nondimeno negli esempi, nelle comparazioni, nelle invocazioni egli manifesta quella tendenza all'ornamento classico di cui appunto i semidotti amavano di fare sfoggio. Le cose religiose, i molti battesimi e le molte prediche, gli ammaestramenti morali che ha talvolta rivestito del velo dell'allegoria (c. XXVI sg. e XXIX), la prodigiosa magnanimità de' suoi eroi sono per lui argomento serio. Ma l'efficacia del Boiardo è già visibile in certe osservazioni motteggevoli, nelle scherzose esagerazioni, come quella del sudore di Orlando che inonda il paese per lo spazio di due miglia (c. XXVII), e nelle citazioni di Turpino. Nel Cieco, il burlone è Astolfo; confrontandolo con quello dell'*Orlando Innamorato*, lo troviamo divenuto più grossolano e triviale, ma è pure una figura piacevole, l'unica viva del poema. Colle sue beffe dopo l'episodio già poco serio della lotta coi diavoli, per mezzo dei quali Malagigi gabba e deruba in favore di Rinaldo il vecchio imperatore, il poema finisce in tòno burlesco. L'efficacia del Boiardo si manifesta anche nei racconti di incantesimi, di fate, di castelli pieni di pericoli; specialmente nell'ultima parte gli eroi diventano simili ai cavalieri di Artù, anzi all'occasione si qualificano per cavalieri erranti. Ma l'amore, che il poeta pur dice di prendere ad argomento insieme colle armi (I, st. 5), ha una parte scarsa e non è il motivo delle prodezze. Maggiore importanza esso acquista solo nelle novelle, che inserite nel poema in numero di sette e raccontate con garbo, costituiscono la parte più interessante di tutta l'opera. Esse sono i luoghi di questa, che ottennero il maggior favore talché furono spesso stampate separatamente e penetrarono anche fra il popolo.

XXI.

Napoli. Il Pontano e il Sannazaro.

La letteratura italiana nella sua prima grande età era stata essenzialmente fiorentina. Verso la fine del secolo XV Firenze e la Toscana perdono questo loro predominio assoluto e le altre regioni della penisola prendono viva parte non solo al moto erudito del Rinascimento, ma anche all'attività letteraria in volgare, nella quale manifestano i loro diversi caratteri e le diverse condizioni della loro coltura. Lo smembramento del paese diviene per certi rispetti fecondo favorendo la varietà delle forme letterarie, tra le quali è uno scambio vicendevole di impulsi e di influssi. Ma d'altra parte fuori di Toscana alla lingua letteraria viene a mancare la sua base originaria e alla letteratura stessa la continua connessione con la vita e i sentimenti del popolo.

A Milano, sotto la protezione di Lodovico Sforza e di sua moglie Beatrice d'Este, figlia di Ercole, si ebbe un'effimera fioritura d'arte e di poesia. Là, mentre Leonardo da Vinci creava le sue opere più importanti e Giorgio Merula, l'avversario del Poliziano, spiegava l'attività sua di erudito, Lancino Curti componeva epigrammi latini, il fiorentino Bellincioni scriveva i suoi sonetti burleschi e le rappresentazioni panegiriche e Baldassare Taccone da Alessandria il suo *Atteone* e la *Danae.* Alla schiera dei poeti appartenevano due cospicui signori della corte: Gaspare Visconti, milanese, che pubblicò nel 1493 una raccolta di liriche petrarchesche e nel 1495 un poema *Paolo e Daria,* e che pare sia caduto a soli trentott'anni presso Novara nel 1499, e Antonio Fregoso, che si faceva chiamare Fileremo, genovese ma domiciliato a Milano fino dalla fanciullezza. Fra le opere di quest'ultimo merita di essere notata la *Cerva bianca*, poema in sette canti in ottave, nel quale egli narra come, seguendo una bianca cerva attraverso il regno di Diana e quello di Antero, arrivasse

nella città di Amore e di là poi salisse nel tempio dove ha sede l'Amore vero, spirituale, e dove il sacrificio dell'altare vien fatto dalle sette Virtù. In quel tempio stanno appese come immagini votive le figure delle bestie nelle quali gli offerenti erano stati trasformati dalla sensualità; il vero amore li aveva restituiti a forma umana. Anche la cerva è una ninfa di Diana, che sconta la pena del suo amore. Secondo la moda del tempo, l'autore designa gran parte delle sue personificazioni con nomi greci e d'altro canto tiene presenti come modelli le poesie allegoriche francesi del secolo XV, rampolli del *Roman de la Rose*, che in un luogo è nominato con lode. La dottrina platonica del doppio amore appare dunque sotto il velo di un'allegoria foggiata secondo il gusto medievale francese. Alla corte di Milano dimorò per un certo tempo fra il 1493 e il 95, anche il nobile Niccolò da Correggio (1450-1508), protettore di poeti e autore egli stesso del dramma *Cefalo*, già menzionato, e di un poema in ottave che tratta della favola di Psiche.

L'Italia meridionale, dove nel secolo XIII aveva avuto principio la poesia italiana, ebbe anche in seguito una sua letteratura, purché si voglia dar questo nome ad alcune modeste composizioni nelle quali si continuò fra il popolo l'esercizio del rimare, e alle imitazioni isolate che dei toscani vennero facendo poeti di corte. Buccio di Ranallo dell'Aquila compose una cronaca rimata della sua patria, che va dal 1252 al 1362, l'anno precedente a quello della sua morte, e inoltre, nel 1330, una leggenda di S. Caterina in versi. Contemporanee o di poco posteriori sono molte laude abruzzesi ed altre poesie religiose e didattiche di carattere popolare, componimenti nei quali la lingua è quasi sempre la stessa; ha un fondo dialettale, ma risente l'influenza del toscano. Alla corte della regina Giovanna scrissero sonetti Bartolomeo, conte d'Altavilla, marito di quella Andrea Acciaiuoli, alla quale il Boccaccio dedicò il suo libro delle donne famose, e Guglielmo Maramauro, che fu in corrispondenza col Petrarca e ne imitò fedelmente la maniera di poetare. Di Paolo dell'Aquila, cospicuo cavaliere della corte di re Ladislao, abbiamo un sonetto sulla morte di Carlo III (1386) e due canzoni. Una lunga canzone politica fu composta da un Landulfo di Lamberto, ma rielaborata appunto da codesto Paolo dell'Aquila, nell'occasione dell'elezione di papa Bonifacio IX (1389).

A Napoli sotto i re aragonesi, i quali intendendo adattarsi alla vita del paese da loro conquistato, ne accettarono i costumi e la lingua, favorirono le tendenze scientifiche e letterarie e usarono essi stessi l'italiano nei documenti pubblici, la poesia cominciò ad avviarsi ad una fioritura di gran lunga più importante. Là, come dappertutto, i modelli erano i tre grandi fiorentini. Marino Jonata, notaio di Agnone (in provincia di Campobasso), ascritto fino dal 1433 all'ordine francescano dei Terziari, imitò Dante in un poema in terzine intitolato *El Giardeno*, cui appose egli stesso un commento latino. Sono conversazioni interminabili ed aride fra l'autore e la Morte intorno alla fine dell'uomo e alle condizioni delle anime nel mondo di là, scritte in una forma estremamente impacciata e rozza. L'opera fu cominciata verso il 1455 e terminata il 17 luglio 1465, così che il tempo della composizione coincide con curiosa esattezza con quello della composizione della *Città di Vita* del Palmieri; ma *El Giardeno* doveva riuscire ancor più infelice di questa per la scarsa coltura dell'autore. Modello più adatto al tempo e alle circostanze era manifestamente il Boccaccio, che era pure vissuto a Napoli, aveva scritto colà una parte delle sue opere ed in queste mostrava di aver sentita l'azione della vita napoletana. Ond'è che appunto a Napoli egli ebbe allora un imitatore più felice, che di Dante non fosse stato il notaio agnonese, in Masuccio dei Guardati da Salerno, segretario del principe di Salerno, Roberto Sanseverino, di cui alla fine del suo *Novellino* lamenta la morte avvenuta nel 1474. Questo libro è la più importante raccolta di novelle del secolo XV.

Frattanto la novella non aveva cessato di godere il favore del pubblico; era coltivata nelle sue diverse fogge, ed anche gli umanisti la giudicavano degna di essere adornata della loro arte rettorica. Come la Griselda del Boccaccio fu tradotta in latino dal Petrarca, così la storia di Ghismonda e Guiscardo (*Dec.* IV, 1) da Leonardo Aretino, il quale a riscontro di questo esempio di straordinaria crudeltà paterna narrò in lingua italiana un esempio di straordinaria bontà paterna, cioè la storia di Seleuco, che cedette la moglie Stratonice al figliuolo Antioco malato d'amore. Egli derivò il soggetto dall'antichità, infondendo nella breve narrazione plutarchiana un più rilevato carattere novellistico mediante l'aggiunta di descrizioni e discorsi. Poi Filippo Beroaldo ridusse in distici la Ghismonda di Leonardo; Bartolomeo Fazio rielaborò in latino

la novella di re Alfonso e di messer Ruggieri (*Dec.* X, 1), e nella sua *De origine belli inter Gallos et Britannos historia*, narrò una tradizione popolare che molto si accosta alla storia di Oliva. Più tardi Jacopo Bracciolini, figlio di Poggio, tradusse in volgare questa operetta del Fazio. Nel 1444 Enea Silvio scrisse la sua *Historia de Eurialo et Lucretia*, narrando in forma prolissa e sotto il velo di nomi classici un fatto reale accaduto poco prima a Siena. È una storia sentimentale e lubrica, con lettere degli amanti, con molte riflessioni ed esclamazioni, più simile alla maniera della *Fiammetta* che a quella del *Decameron*. Mentre nell'opuscolo di Enea Silvio abbiamo la novella amorosa romantica con fine tragica, le *Facetiae* del Poggio rappresentano il breve racconto aneddotico. Sono una raccolta di scherzi, di burle, di storielle indecenti, dove per lo più intervengono ecclesiastici e monaci, ma pur si mescolano qua e là narrazioni di fatti notevoli, di prodigi e di fenomeni naturali; tutto in una forma prosaica, arida, spesso poco elegante. Codesti aneddoti furono posti in iscritto in tempi differenti fin verso il 1452; alcuni provengono, a quanto dice l'autore, da quelle conversazioni dei segretari papali, che solevano aver luogo, dal tempo di Martino V in poi, in una stanza appartata che chiamavano la stanza delle bugie (il Bugiale) e dove colla loro mala lingua non la perdonavano a nessuno, neppure al pontefice. Ma la raccolta in parte contiene anche facezie e burle note per altra via e non è se non la continuazione di un genere in voga nel medio evo.

In lingua italiana sono scritte quaranta novelle del senese Gentile Sermini, il quale le mandò ad un amico come libro di amena lettura mescolate a poesie, sonetti, canzoni, serventesi. In uno dei racconti (12) entra in scena egli stesso l'anno 1424 e questa determinazione cronologica è l'unica cosa che dell'autore sappiamo. Il Sermini si compiace di dipingere estesamente scene lascive in tutte le loro particolarità e mancando di spirito e di brio, cerca di cattivarsi il lettore con questo mezzo grossolano. Nel *Decameron* l'indecenza è più sopportabile per l'elemento comico che le va costantemente congiunto; qui questo elemento si manifesta a pena e le astuzie e gl'intrighi con cui l'ingenuità e l'ignoranza sono abbindolate e la libidine è soddisfatta, sono debolmente inventate e spesso altamente inverosimili. Ciò nondimeno l'autore talvolta si dà l'aria del moralista, come se dalle sue storie si dovessero

trarre buoni ammaestramenti, e per lo più predica morale anche nelle poesie inserite nella raccolta. Le novelle più interessanti sono alcune nelle quali il Sermini ci dà efficaci rappresentazioni del parlare e del contegno goffo del popolo della campagna a lui assai antipatico (12) o ci mostra come il goloso parroco di un villaggio commetta estorsioni a danno dei contadini sciocchi, trasformi l'altar maggiore in un magazzino di vettovaglie e sappia perfino inserire nella sua predica una ricetta per il suo cuoco (29).

La *Novella del Grasso legnaiuolo*, la quale è verosimilmente opera di Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497), amico del Landino e di Gio. Cavalcanti, racconta una solenne burla, che nel 1409 il famoso architetto Filippo Brunelleschi insieme con altri artisti giocò al legnaiuolo Manetto Ammannatini detto il Grasso, facendogli credere che egli fosse non più il Grasso, ma un altro. Dato il futile argomento, la storia è tirata troppo per le lunghe, ma è interessante, perché ci introduce nella cerchia delle allegre brigate artistiche fiorentine, le quali per i loro costumi appartenevano ancora all'onesto e grossolano ceto degli artigiani. Due novelle anonime, che riferiscono pure fatti realmente avvenuti, ci trasportano con vivacità in altri circoli della società fiorentina. L'una, spettante forse ancora al secolo XIV, narra di un'audace marioleria che un avventuriero della Francia meridionale compì nel 1372 a danno del banchiere Buonaccorso di Lapo Giovanni e di altre persone, facendosi chiamare messer Giovanni Aliberti e spacciandosi per un grande ecclesiastico in viaggio per Terra Santa. Egli solletica con isplendide promesse l'avidità di Buonaccorso, si fa mantenere, accarezzare, vezzeggiare e provveder di denaro e poi se la svigna; talché gli stessi ingannati non possono a meno di ridere ciascuno della bonarietà degli altri e quindi sopportano più facilmente il proprio danno. Nell'altra, la cui scena è posta nel 1428, alcuni allegri compagni fanno credere al burbanzoso Bianco Alfani, guardiano delle Stinche, che egli sia stato eletto capitano di Norcia, così che il Bianco si rovina colle spese necessarie al suo arredamento e finisce poi col ritirarsi beffato e indispettito e ritornare al suo ufficio nella prigione. L'autore fa raccontar questa burla ad uno di quelli che vi avevano avuto parte, a Lioncino de' Nobili, in una brigata d'amici nel giardino de' Pitti, per ricreazione durante la peste del 1430. Di Leon Battista Alberti è forse la novella di Leonora de' Bardi e di Ippolito de' Buondelmonti, il quale si lascia condannare a

morte per ladro per risparmiare l'onore dell'amata ed è salvato da lei all'ultimo momento. Questo commovente racconto, stampato nel 1471, piacque assai, fu rielaborato in un poema popolare in ottave e tradotto in latino da Paolo Cortese.

Il bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti, segretario di Andrea Bentivoglio, compose una raccolta di settanta novelle e la intitolò *Le Porretane* dal luogo di bagni della Porretta presso Bologna, dove dimorò col suo signore nel 1475 e dove fa raccontare le storie ad una nobile brigata. Scrisse mentre a Bologna infieriva la peste ed egli s'era perciò ritirato in campagna, cioè nel 1478, e nel 1483 la sua opera vide la luce per la stampa. Accanto a numerose narrazioni aneddotiche vi troviamo anche svariate storie di avventura e novelle d'amore romanzesche, nelle quali ultime l'autore si studia di ornare il suo stile con discorsi, monologhi, esclamazioni, esempi classici alla foggia del Boccaccio, come, per es., nella nona che narra dell'amore e della morte di Malatesta de' Carbonesi o nella XXII che parla di Filoconio di Portogallo e di Eugenia d'Inghilterra ed è una variante della bella Maghelona. V'ha pure una novella di Luigi Pulci, dove in una maniera abbastanza sciatta si narra dello stravagante contegno di un messer Goro senese. Ma il Pulci si riferisce già al libro di Masuccio e seguendo l'esempio di lui indirizza la sua storia alla duchessa di Calabria.

Pare che Masuccio da Salerno abbia composto alcune delle sue novelle ancora tra il 1460 e il 70; ciascuna di esse porta in fronte una dedicatoria a qualche personaggio della corte napoletana o ad un uomo famoso, cui l'autore la mandò; più tardi egli le raccolse e pubblicò in cinque libri (1476), dedicando tutta l'opera appunto alla duchessa di Calabria, la colta Ippolita, figlia di Francesco Sforza e moglie del principe ereditario Alfonso di Napoli. Che un libro ricco di avventure scabrose e di non velate oscenità potesse essere destinato a sì gran dama, ad una dama che l'autore stesso celebra come modello di castità, è un fatto che caratterizza i costumi del tempo. E come ciò non bastasse, Masuccio scrisse apposta per lei la novella XLIV, perché vi raccontava una nobile azione di suo marito, azione che anche nell'epilogo della raccolta è di nuovo magnificata ampollosamente, ma che mostrava il principe in una situazione non tanto lusinghiera per la moglie sua.

Masuccio, come Sabadino, imita il *Decameron* anche nella grande varietà degli argomenti. Oltre che burle e mariolerie, narra esempi

di magnanimità e di gratitudine, di cui tratta quasi tutta la quinta parte, e avvenimenti tragici pieni di passione, dei quali si occupa specialmente la quarta. Di fronte all'arte perfetta del fiorentino egli appare goffo e pesante, ma supera la maggior parte degl'imitatori di quello per la semplicità, la rapidità e l'efficace arguzia del racconto. Se anche alle sue scene manca la fine rappresentazione dei caratteri, non di rado però esse sono naturali e vivaci, come, per es., il colloquio della vecchia mezzana coll'avvenente moglie del geloso oste Trifone di Salerno, colloquio che è desunto immediatamente dalla realtà (Nov. 12). Fra Girolamo da Spoleto, il quale predica a Sorrento mostrando la reliquia di san Luca e compie un miracolo dinanzi al popolo (4), è una grossolana imitazione di fra Cipolla, ma nel suo genere è una figura riuscita e ritratta al vivo. Nella costruzione latineggiante dei periodi e nella rettorica pomposa che ha imitato dal suo modello, l'autore si muove a fatica e senza grazia, specialmente nelle introduzioni e nelle chiuse; tuttavia nel corpo del racconto cade per fortuna abbastanza spesso nella sua natural maniera di parlare.

Le osservazioni alla fine delle storie, già care al Sacchetti, hanno di frequente in Masuccio un carattere serio; egli pretende che i suoi racconti sian tutti interamente veri e devano servire di esempio. Contro i preti che fanno sempre nelle novelle una sì triste figura, e che anche il Sermini non risparmiò, lo sdegno di Masuccio è di un'acrimonia affatto singolare; esclusivamente delle loro dissolutezze trattano le prime dieci novelle, che devono valere come di avvertimento, perché non ci si lasci ingannare dall'apparente santità di codesta genia. Nella dedicatoria della terza novella al Pontano, Masuccio gli rimprovera le sue molte relazioni con monaci e va tant'oltre da dire che un uomo come lui è più degno di biasimo per questo, che se bazzicasse con eretici. Eppure lo stesso Pontano satireggia nei suoi scritti gli ecclesiastici nel modo più aspro.

Dal 1460 in poi anche la lirica spiegò alla corte di Ferdinando I una maggiore fecondità che in addietro. Fra i poeti si trovano, come a Milano e a Ferrara, uomini della più alta nobiltà e di condizione cospicua, Pietro Jacopo de Jennaro (1436-1508), presidente del regio tribunale della Sommaria, Francesco Galeota, al quale è diretta la novella XLI di Masuccio, Jacopo de Peccatore, giudice della Vicaria, Francesco Spinello, Cola di Monforte (1415-1495), conte di Campobasso, che fu uno dei più ragguardevoli partigiani di

Giovanni d'Anjou, ed altri. Anche il principe di Capua, più tardi re Ferdinando II, partecipò a questa fioritura poetica. Come nel circolo di Lorenzo de' Medici e certo ad imitazione di esso, troviamo in questi napoletani accanto all'avviamento letterario un avviamento popolare; quando petrarcheggiano scrivendo canzoni, sestine, trionfi, si studiano anche di adoperare una lingua, per quanto è possibile, toscana pura; al contrario nelle ballate e negli strambotti lasciano apparire tracce più profonde del loro dialetto nativo. I loro strambotti hanno di solito la forma popolare originaria (AB AB AB AB); più di rado quella letteraria dell'ottava; talvolta si abbreviano a sei versi o viceversa si allungano a dieci o dodici, come avviene anche nei canti popolari siciliani. Un'abitudine propria di codesti poeti è quella di aggiungere alla ballata uno strambotto, il quale riprende ancora una volta e riassume il pensiero della poesia; invenzione per vero non troppo felice, perché i versi lunghi dopo i brevi riescono troppo pesanti. Gli strambotti si usano anche nelle corrispondenze poetiche e similmente quei collegamenti di ballata e strambotto nelle tenzoni. Uno pubblica una poesia ed un altro gli ribatte in nome proprio o a nome della dama cui il primo si era diretto; poi anche altri riprendono l'argomento e si dilettano di variare lo stesso motivo e di volgerlo in un senso o nell'altro. Così P. J. de Jennaro esorta la sua amata a intenerire finalmente il suo cuore, essendo la stagione in cui maturano i fichi:

> Fatte molla e non più dura,
> Poy che sì formosa e bella;
> Ché ogni fico volombrella
> In chesto tempo se ammatura,

e un altro, verosimilmente Cola di Monforte, pone in bocca alla dama due risposte piene di graziosa malizia: *Si a stu tempu s'ammatura*, e *Si ben note e puni mente*, facendole dire di rimando che ella è più bella così, come fico immaturo, e per giunta che non è un boccone per i suoi denti. Una discussione in dieci strambotti tra Francesco Galeota e il barone della Favarotta sulla questione se prima sia Amore o Gelosia, ricorda di nuovo le antiche tenzoni provenzali; sulla fine è persino nominato un arbitro.

I versi di Giovanni Antonio Petrucci, il giovane conte di Policastro, si distinguono dagli altri per il loro contenuto tutto per-

sonale e quindi per la loro impronta originale. Figlio del famoso segretario Antonello Petrucci, che di bassa condizione era salito all'onnipotenza, Giovanni Antonio prese parte con lui alla congiura dei baroni contro re Ferdinando, onde il 13 d'agosto 1486 fu carcerato e l'11 dicembre decapitato sulla Piazza del Mercato, quantunque la sua partecipazione alla congiura fosse stata abbastanza passiva. Mentre nella torre di S. Vincenzo attendeva il giudizio, compose una quantità di sonetti, nei quali espresse in maniera spesso compiuta l'amara realtà de' suoi sentimenti. Le poesie sono piene dei tetri pensieri che gli girano pel capo; il mondo guardato attraverso le mura della prigione, appare illuminato di luce sinistra; il poeta vede l'ingratitudine degli uomini, l'inimicizia contro i loro simili, la loro universale miseria, così che per essi sarebbe meglio non essere creati; vede la vicenda della fortuna, la fugacità del favor dei signori, i prosperi successi dei furfanti. Rammenta con dolore le gioie passate, gli studi, i giochi, le feste, i canti in compagnia di cari amici, l'amore di cui godette, la giovane moglie Sveva Sanseverino, colla quale passò solo ventidue giorni. Di rado appare un lieve barlume di speranza; la rassegnazione all'inesorabile potenza della sorte risuona costante, e un sonetto che desta profonda commozione, rappresenta questa forza tremenda che tutto avvince e di cui nessuno conosce l'origine e l'essenza: *De sutto al fato sta ciò che è creato.* Spesso anche in mezzo al mondo sereno e giocondo della Rinascenza si ode ripetere simili considerazioni pessimistiche sull'umanità, sulla fortuna, sulla sorte; ma raramente esse risuonano così vere e dolorose come sulla bocca di codesto prigioniero.

In tutti questi poeti è palese l'efficacia degli studi classici, i quali, come s' è visto, dal tempo d'Alfonso in poi si allietarono a Napoli di una rigogliosa fioritura. Là avevano esercitato la loro attività il Manetti, il Valla, Bartolomeo Fazio e specialmente il Panormita, che quantunque poco fecondo per sé stesso, pure promosse coll'insegnamento e colla conversazione la diffusione della coltura classica. Nel circolo erudito che si accoglieva intorno a lui, il posto più importante fu ben presto occupato dal Pontano, e il vecchio Panormita vide con gioia e senza invidia svolgersi l'ingegno del suo discepolo e lasciarsi indietro di gran lunga quello del maestro. Dopo la morte del Panormita (1471) il Pontano diventò il capo di codesta associazione, la quale venne così ad intito-

larsi Accademia Pontaniana. Essa era in istretta relazione colla corte e le appartenevano i più cospicui personaggi, come, per es., Pietro Jacopo de Jennaro e anche il conte di Policastro. Come nell'accademia romana di Pomponio Leto, così anche in questa i membri assumevano nomi latini e latineggiavano i propri; il Pontano si chiamava Gioviano anzi che Giovanni, il Sannazaro Azzio Sincero, Antonio Ferrari da Galatina (nella provincia di Lecce) Galateo; il Cariteo aveva propriamente nome Benedetto Garret. Altri membri segnalati erano lo storico Tristano Caracciolo, Gio. Francesco Caracciolo, Girolamo Carbone, Gabriele Altilio, Alessandro di Alessandro, Elisio Calenzio, Pietro Summonte.

Giovanni Pontano veniva dall'Umbria ed era nato a Cerreto presso Spoleto ai 7 di maggio del 1426. Suo padre, di nobile e potente famiglia, fu ucciso nelle lotte di parte e la madre mise in salvo il fanciullo a Perugia, dove questi passò la puerizia e l'adolescenza. Nel 1447 si recò presso il re Alfonso, il quale allora era a campo contro i Fiorentini, e passò quindi con lui a Napoli, dove lavorò nella cancelleria reale. Già a Perugia aveva composto alcune delle poesie che poi inserì nella raccolta degli *Amores;* aveva cantato la sua Fannia e fin da allora coltivava anche l'idea di un poema didattico alla foggia di Lucrezio. Verso il 1453 Flavio Biondo nella sua *Italia Illustrata* (p. 330) pronuncia un giudizio assai favorevole intorno a lui. Sotto Ferdinando I il Pontano salì in maggiore autorità e gli fu affidata l'educazione del Principe Alfonso. Nella guerra durata sei anni (1458-64) contro Giovanni d'Anjou fu sempre al fianco del re, come suo consigliere nelle cose militari, anzi talvolta prese parte egli stesso ai combattimenti. Del pari accompagnò il suo allievo, il principe Alfonso, duca di Calabria, nelle sue spedizioni guerresche e fu presente anche alla vittoria di Otranto sopra i Turchi (1481). Inoltre diede prova di abilità diplomatica; nella guerra ferrarese (dal 1482 all'84) il trattato di pace con Venezia fu specialmente opera sua e due volte (1486 e 1492) nelle più difficili condizioni conchiuse una pace vantaggiosa con papa Innocenzo VIII. Nel 1487 succedette al giustiziato Antonello Petrucci nell'alto ufficio di segretario reale e condusse gli affari con grande circospezione, coll'intento costante di pacificare e cattivare i principi esterni e di render contenta la popolazione all'interno.

Egli stesso aveva un alto concetto della sua attività politica; alla fine della sua *Urania* e nel suo trattato *De prudentia* (I, 31)

si tributò alte lodi come a quello cui l'Italia andava debitrice dei beneficî della pace. Di tali servigi si credeva scarsamente ricompensato, avendo bensì ottenuto onori ed agi, ma non ricchezze, e quelli più colle sue fatiche che per la generosità dei principi. Quando nel 1486 il duca di Calabria mostrò di avversare la sua aspirazione al segretariato, si vendicò nel dialogo *Asinus*, facendo la più aspra satira del suo vecchio discepolo, che altrove aveva lodato così spesso. Vi rappresentò sé stesso, che infiammato di pazzo amore per un asino, lo alleva, lo accarezza, lo vezzeggia e ne riceve in contraccambio dei calci. Questo scritto non sarà certo venuto mai sotto gli occhi del principe; ma in altre occasioni il Pontano parlò apertamente. Più volte ebbe volontà di deporre il suo ufficio e tenne col monarca un linguaggio che pochi al suo tempo od in altro avrebbero tenuto: « Vostra Maestà, scriveva in una lettera a Ferdinando, ha fatti essa tutti li suoi ministri, et a tutti ha dato; me non ha fatto essa, perché mi son fatto io da me medesimo..... né a me ne ha dato; io ho ben dato ad essa et al figliuolo e voi lo conoscete, e se non lo volete cognoscere non è però, ch'io non dica il vero ». Non meno ardite parole egli pronunciava anche in lettere da Roma al tempo del secondo trattato di pace, quando a Napoli gli si creavano imbarazzi. Si vede che egli doveva essersi acquistata una posizione ben solida e potente, se poteva avere tanta audacia e se il re non se ne aveva a male e continuava a tenerlo a' suoi servigi. All'avvicinarsi della catastrofe della dinastia aragonese per opera dei Francesi, il Pontano riconobbe tutta la gravità del pericolo e consigliò i principi a prendere energici provvedimenti, ad assalire prontamente i nemici, i quali traevano vantaggio dall'indugio. I suoi consigli non furono seguìti; ma forse allora erano anche inattuabili od inutili. All'arrivo dei Francesi si adattò alle circostanze, consegnò le chiavi di Castel Capuano al bastardo di Borbone (20 febbraio 1495) e in occasione del giuramento prestato a Carlo VIII come a re di Napoli nel duomo, tenne un'orazione in suo elogio a nome della città (il 12 maggio). Più tardi se ne scusò dicendo di esservi stato costretto e di aver agito nell'interesse generale; secondo il Guicciardini, si sarebbe lasciato andare in modo sconvenevole alla vituperazione dei re aragonesi, il che è ben possibile, perché quantunque avesse servito fedelmente i suoi principi finché era stato in ufficio, pure se ne era più volte lamentato. Conseguenza natu-

rale del suo contegno fu che quando Ferdinando II ritornò di Sicilia, il Pontano non riprese la direzione degli affari politici. Gli ultimi anni fino alla sua morte (nell'autunno del 1503) li passò in una quiete contemplativa, occupato negli studi e in lavori letterari, nell'amorosa coltivazione del suo giardino di Antignano e nelle relazioni cogli amici. Centro della sua attività rimase specialmente l'Accademia di cui era l'anima.

Alcuni dei dialoghi del Pontano, l'*Actius*, l'*Aegidius* e l'*Antonius*, ci dànno una fedele immagine dei convegni di codesta accademia napoletana. Si soleva tenerli nelle ore calde del giorno nel portico chiamato dal nome del Panormita *Porticus Antoniana*, nelle cui vicinanze, in via dei Tribunali, era posto anche il palazzo del Pontano. Si era dunque sulla pubblica strada, proprio accanto al brulichìo della grande ed inquieta città. Nei dialoghi sempre nuove persone sopraggiungono e prendono parte alla conversazione; uno parla a lungo da solo, ma è legge che ciascuno prenda una volta la parola e rechi così il suo contributo al trattenimento; spesso chi parla invita anche un altro dei presenti a dare una determinata spiegazione. Gli argomenti sono svariati e qualche volta si passa dall'uno all'altro in maniera abbastanza brusca, ed anche per maggiore varietà in una discussione cominciata se ne inserisce un'altra di genere tutto diverso per ritornare poi alla prima. Nell'*Actius* è introdotto il Sannazaro a trattare principalmente dell'armonia e dell'efficacia ritmica dei versi con esempi per lo più di Virgilio e talvolta con osservazioni finissime, le quali sono tanto più notevoli in quanto che il Pontano era allora il primo che si occupasse di tali materie. Nell'*Aegidius* si intrecciano con varia alternativa questioni filosofiche, estetiche e religiose; il dialogo si intitola da frate Egidio da Viterbo, il quale per la sua coltura classica era un teologo secondo il gusto degli umanisti, come il suo maestro Mariano da Gennazzano. Ambedue sono lodati al principio dell' operetta.

Poiché le dotte e profonde conversazioni degli accademici avevano luogo in mezzo al continuo andirivieni della strada, i dialoghi del Pontano ricevono il loro carattere attraente appunto da ciò che la molteplice dottrina si accoppia a scene satiriche e comiche piene di freschezza e di vita. Al principio dell'*Actius* è ritratta con piacevole naturalezza la conclusione di un contratto fra contadini per l'acquisto di una casa, contratto nel quale il Sannazaro e gli altri

fanno da testimonî e da cui prendono le mosse le loro considerazioni. Al principio dell'*Asinus* la scena è posta dinanzi ad un'osteria presso Napoli sulla strada di Roma; un messaggero, recando la notizia della pace conchiusa con papa Innocenzo (1486), desta grande gioia, anzi tutto nell'oste, che già vede affluire l'oro alla sua bottega. Compaiono dei viaggiatori inglesi, che vengono in Italia per visitare i luoghi santi e persuadersi da sé stessi dell' incredibile miracolo che il papa abbia figli; nei pochi tratti calzanti con cui sono rappresentati, il naso in aria e il vestito caratteristico, riconosciamo già i viaggiatori inglesi, come ancora si vedono. Una vivacità drammatica speciale ha l'*Antonius*, in cui Pietro Compatre informa uno straniero delle abitudini del morto Panormita. Secondo l'uso di costui, sono tirate nella conversazione e porgono argomento al discorso persone passanti per la via, tipi popolari di sciocchi, e per ciascuno il Compatre riferisce la facezia che il Panormita soleva usare per caratterizzarlo. Poi si viene a parlare dei grammatici e dell'arroganza con cui biasimano ogni opera altrui. Andrea Contrario difende Cicerone contro quelli che lo censurano apprezzando solo Quintiliano; qui il Pontano pensava certamente al Valla. Elisio Galluzio per parte sua difende contro i criticastri Virgilio, specialmente la sua descrizione dell'Etna nell'*Eneide*, e in un'analisi estetica ne mette in rilievo con meravigliosa finezza l'arte e l'efficacia fino nei più minuti particolari. Suppazio, vecchio amico del Pontano, è di ritorno da un viaggio per l'Italia da lui intrapreso per cercare un savio, e la comica descrizione delle sue avventure diviene una satira delle città e dei luoghi che ha visitato, perché egli trovò dappertutto stoltezza, falsa erudizione, superstizione, inganno, e in nessun luogo saggezza. Ed ecco correre in mezzo alla brigata il figlioletto del Pontano, Lucio Francesco, e raccontare una brutta scena accaduta in casa fra la madre e il padre, una scena della vita intima stessa dell'autore, il quale con lieve ironia ha così posto anche sé stesso tra le sue figure satiriche. Un sonatore di liuto che passa, è invitato a toccare il suo strumento e canta bellissime canzoni foggiate nelle diverse forme nelle quali si provò il Pontano, un'elegia a Telesina, alcuni endecasillabi in cui è paragonata la vita alla sirena, un' ode di Galatea che nuotando sull'onde è sorpresa dal Ciclope, un'egloga ad Amarilli. Infine compare un cantastorie; il popolo si affolla per udirlo e gli accademici si ritirano dinanzi alla calca nella casa del Pon-

tano. Si piantano un palco e degli scanni; un buffone mascherato dice il prologo con ischerzi di ogni maniera; il poeta stesso, pur mascherato, recita un racconto in esametri delle guerre di Spagna fra Sertorio e Pompeo, nel quale sono talvolta attribuiti ai combattenti i nomi degli amici dell'autore. Al poema popolare sottentra un poema foggiato alla maniera dell'antica epopea e quindi adatto alla cornice formata dall'invenzione del Pontano. Il cantore si interrompe a metà per riposare; beve e dorme profondamente russando, mentre il suo compagno rinnova i motteggi su lui e sul popolo. Così questo dialogo *Antonius* per il vario avvicendarsi di figure fresche di vita, per l'osservazione felice ed acuta della realtà e per l'evidente rappresentazione dei costumi è una composizione altamente originale.

Poco meno interessante è il dialogo *Charon*, che a quanto pare è il primo di tutti, in ordine di tempo. Il Pontano vi imitò i dialoghi dei morti di Luciano. In esso le umane debolezze sono considerate con l'occhio imparziale dei trapassati, dietro il concetto della generale uguaglianza dopo la morte. Ora vi troviamo seri lamenti su discordie di principi e città d'Italia, sulle imminenti sciagure, sulla corruzione, ed ora scherni pungenti della scienza vana e di puerili superstizioni. Gli interlocutori sono Caronte, Eaco, Minosse, Mercurio ed altri. Dal suo modello greco l'autore ha egregiamente imparato l'arte del dialogo, il vivace alternarsi dei discorsi, la facilità con cui si passa continuamente da un argomento all'altro, gli scherzi spiritosi. Ma codesti esseri dell'inferno pagano depongono talvolta la maschera classica, parlano di Dio e di Cristo lodandoli e svolgono principî di virtù e di pietà cristiana. In un luogo Mercurio ha un dialogo con tre grammatici e più tardi questi attaccano un ameno litigio fra loro prima a parole, poi a pugni, così che il dio deve intromettersi. Il dialogo si chiude con una bellissima scena: Caronte, tragittando sulla sua navicella una schiera di anime, le quali hanno ancora ad esser giudicate, le interroga ad una ad una intorno alla loro vita passata e dice loro qual sorte le aspetti. Vi è una meretrice col suo ganzo, un vecchio cardinale; un frate che passò più volte di un ordine in un altro per meglio ingannare le donne; un vescovo che si impinguò coi beni della chiesa e fece l'usuraio. Una povera fanciulla racconta come fosse sedotta da un ecclesiastico, una novella del genere di quelle di Masuccio. Qui come altrove, sono fatti segno

alla satira del Pontano specialmente i preti e i grammatici. Ma come d'altra parte egli esaltava con entusiasmo uomini di chiesa rispettabili, un Mariano e un Egidio, così condannava solo gli ignoranti e presuntuosi anatomisti della parola e le loro zuffe per futili inezie e teneva in altissimo pregio la grammatica per sé stessa. Nelle discussioni dell'accademia essa doveva avere, secondo le prescrizioni del Panormita (*Antoniana lege,* vedi l'*Actius*, p. 1404), un posto cospicuo, come lo ha anche negli scritti del Pontano; egli ama specialmente le etimologie, perfino nei componimenti poetici, come mostra l'elegia sull'origine degli scherzi (*lepores*), rappresentati come figli gemelli della grazia Dulcidia (*De amore coniug.*, l. II, cfr. *De sermone*, I, 9).

I numerosi trattati di filosofia morale del Pontano muovono dall'*Etica* di Aristotile. Delle idee di questa lo vediamo sempre imbevuto, sia che nei cinque libri *De prudentia* dia ammaestramenti sui principî morali in genere e sulla virtù che secondo il suo concetto è guida di tutte le altre, e sia che nei libri *De fortitudine*, *De liberalitate*, *De magnificentia*, ecc. tratti più minutamente delle singole virtù comprese nell'enumerazione di Aristotile. Nondimeno è da notare come egli abbia svolto o messi in rilievo alcuni punti della dottrina aristotelica. Dinanzi alla glorificazione cristiana della povertà e della miseria egli ritorna alla concezione più serena della virtù, propria dei Greci e con Aristotile dichiara desiderabili per la perfezione della vita certi beni esteriori: « Imperciocché se a conseguire la felicità, beni di tre specie fan d'uopo, del corpo, della fortuna e dell'animo, l'uomo che aspira alla virtù, aggiungerà ai beni del corpo, dati dalla natura, ancor questo, che egli abbondi pure quanto basta di comodi esterni e di beni » (*De prud.* II, 12). E ancorché abbia più alta stima della contemplazione, pure riconosce, come il Landino, anche i diritti della vita attiva dacché l'uomo, come membro della società, non può sottrarsi ai doveri che questa gli impone. L'imperturbata quiete contemplativa è il frutto della vecchiaia, la ricompensa che dopo l'azione viene dal ricordo di un'esistenza ben condotta (*De prud.* I, 31), ed egli propone come esempio la stessa vita ritirata che menava quando scrisse il trattato della prudenza (1496).

Fondamento della virtù sono gli affetti naturali; nel contenerli entro alla giusta misura consiste l'azione virtuosa, la quale è la forma che essi ricevono dalla ragione. Anche presso Aristotile le

affezioni e le azioni (πάθη καὶ πράξεις) sono regolate dalla virtù e obbligate a tenere il giusto mezzo fra i due estremi. Ma il Pontano rappresenta gli affetti proprio come i motori dell'attività umana e quindi della virtù, opponendosi al concetto ascetico che considera gli impulsi naturali come il male e vuole che si sappia reprimerli interamente. E polemizza con Cicerone, il quale chiamava gli affetti malattie dell'anima; essi anzi non ci sono dati inutilmente: « sono in certo modo i primi elementi delle virtù; imperocché è necessario ricevere un impulso e un influsso (*affici*); e se prima non si riceva questo influsso, non si comincia ad agire.. Il primo eccitamento viene dai sensi, per mezzo dei quali, come attraverso a finestre, l'eccitamento accede all'animo; questo poi, mediante la ragione, seda, modera, governa codesti movimenti e quale duce non permette che deviino dal retto sentiero » (*De fort.*, I, 2). Che cosa, egli dice, conduce i soldati alla morte, se non un affetto, l'amore per la patria? Quanto soffrono i genitori per amore dei figliuoli! Di quali grandi cose è madre l'avidità di sapere! In questa difesa della partecipazione della natura alla virtù umana e dei fondamenti naturali della legge morale, il Pontano dunque si distingue anche dai platonici fiorentini, i quali si attenevano alla concezione medievale, e si avvicina alle idee del secolo XVIII. Se non che come si determina la misura e il mezzo fra gli estremi? Qui stava la deficienza riconosciuta del principio aristotelico e il Pontano cerca di dare una più solida norma alla scelta della ragione. Essa deve regolarsi ogni volta secondo le circostanze e le condizioni e secondo i costumi, le usanze e le leggi vigenti (*De prud.*, II, 13), con che è tolta l'assolutezza del comando e ne è riconosciuta la mutabilità a seconda dei tempi e dei luoghi. Con tutto ciò i precetti morali nella loro generalità conservano pur sempre qualche cosa di vago, né sono facili ad usarsi nella pratica, e perciò il Pontano dà loro un opportuno complemento coi numerosi esempi, nei quali vizi e virtù appaiono vivi nei singoli casi. Naturalmente egli trae la maggior parte degli esempi dall'antichità, ma abbastanza spesso ne reca anche altri, storielle ed aneddoti che sono ben raccontati ed hanno per noi un grande interesse.

L'attività letteraria del Pontano fu straordinariamente varia. Nei sei libri *De bello neapolitano* scrisse la storia della guerra tra re Ferdinando e Giovanni d'Anjou, della quale era stato testimonio oculare. Nel 1499, a settantadue anni, compose un'opera

De sermone in sei libri intorno al buon uso dell' umana parola nelle relazioni private e intorno a quelle che egli chiama virtù di essa. Sono il giusto buon umore (*facecitas*) (1), che ricrea dalla serietà e dalla fatica, e la veracità, che è fondamento della vita civile. Nei quattordici libri *De rebus coelestibus* e in parecchi lavori astronomici minori si mostrò credente nell'astrologia, e contro le aggressioni del Pico vantò questa scienza come verace e quasi divina (cfr. *Aegidius*, p. 1496). La sua opinione però era moderata, suppergiù come quella di Dante, ed egli derideva i profeti ciarlatani e credeva che l'avvenire potesse essere preannunziato solo in digrosso e in generale, non nelle particolarità; perché agli influssi delle stelle possono controperare tante altre cause incalcolabili. Oltre di che quegli influssi agiscono soltanto sugli elementi e su ciò che è costituito da essi, dunque sulla materia; lo spirito, e quindi il volere, è indipendente; e quantunque possa trovare nelle cose opposizione e seduzione, tuttavia, seguendo la ragione, mantiene la sua libertà. Certe inclinazioni dell'uomo possono essere presagite fin dalla nascita, ma non il suo carattere e la sua sorte.

In un poema in esametri, *Urania sive de stellis*, diviso in cinque libri e dedicato al suo figliuolo Lucio Francesco, il Pontano trattò lo stesso argomento che nella grande opera astronomica in prosa. Quello è dunque un poema didascalico; ma siccome ogni pianeta è personificato nella divinità pagana di cui porta il nome e si narrano miti sull'origine delle costellazioni, così vi sono introdotte favole e ricche e splendide invenzioni, dalle quali sgorga una fonte di poesia, come presso i grandi didattici romani, specialmente Virgilio ed Ovidio. Perciò vi troviamo una voluttuosa descrizione del regno di Venere; la favola dell'addomesticamento del toro per opera della ninfa (l'Industria, che lo mette al servigio dell'uomo); la storia di Proteo che sotto forma di gambero inganna le ninfe; la navigazione sulla conchiglia, di Venere Anadiomene, che col suo canto infiamma d'amore la natura; la storia di Orfeo e della sua lira, quella di Perseo e di Andromeda, quella di Ercole ed Ila. Per il lettore moderno tali favole divengono la parte principale e abbastanza spesso lo sono manifestamente anche per l'autore. Inoltre è curioso che nel poema si mescolino la coscienza scientifica e l'artistica e si alternino fra loro. Come filosofo e cristiano, il Pontano nega

(1) Questa parola egli coniò per designare l'*habitus* dell'*homo facetus*.

l'esistenza degli dei, lamenta la superstizione, inneggia al dio uno, all'eterne e immutabili leggi della natura, spiega i miti in maniera razionalistica come originati dai fenomeni naturali; ma ecco che l'artista rimette in trono l'antica divinità nel suo splendore pagano, si perde affascinato al suo cospetto e ce la pone innanzi agli occhi raggiante di bellezza. Egli adorna e varia liberamente i racconti classici e spesso ne inventa anche di sana pianta con grazia ed abilità. Specialmente immagini voluttuose gli folleggiano di continuo nella fantasia, Ninfe, Driadi, Naiadi, che nelle selve, sui monti intrecciano carole, denudano le loro grazie, giocano nelle acque chiare e trasparenti e suscitano amore intorno o vezzeggiano con divinità fluviali o boschereccie. In questo ricco, anzi lussureggiante sfoggio dei mezzi della sua arte il Pontano sentiva con orgoglio di aver superato il poeta classico che aveva trattato il medesimo argomento, Manilio, i cui *Astronomica* sono poi nel complesso un semplice trattato. Egli aveva supplito alle mancanze dell'antico poema, come fa dire al Sannazaro sulla fine dell'*Actius*, e chiudendo la stessa *Urania*, immagina che dopo la sua morte la gloria illumini il suo sepolcro e porti il suo nome lontano fra i popoli, e sulla sua tomba gli uomini cantino a lui inni di riconoscenza e di lode. Ed enumera i propri meriti come scrittore e come uomo politico, vantandosi di essere stato il pacificatore d'Italia, il cui monumento la dea coronerà anche col ramo d'olivo. Qui si manifesta quell'alta coscienza del proprio valore, che sì di frequente esprimono i poeti del Rinascimento, fin dal Petrarca, anzi già fino da Dante e dal Mussato. Essi avevano presente l'*Exegi monumentum* di Orazio e le superbe parole di Ovidio sull'immortalità dell'opera sua.

Di quei medesimi elementi poetici, tratti dalla mitica personificazione della natura, il Pontano si vale in ambedue i suoi poemi didattici minori, nel libro *Meteororum*, sui fenomeni meteorologici, e nei due libri *De hortis Hesperidum*, sulla coltivazione dei cedri. Questa è una delle sue ultime opere e fu compiuta non prima del 1501, essendovi già lamentata la lontananza del Sannazaro.

Quantunque il Pontano fosse venuto dall'Umbria, la nuova patria se l'era fatto interamente suo. La natura e il modo di sentire del Mezzogiorno italiano non ebbero mai rappresentazione più compiuta che ne' suoi versi. Con quale immediata fedeltà non sa egli dipingere le impressioni suscitate dalle bellezze di quel paese, dalle

onde mormoranti che paiono ridere sommessamente, dalle rive e dalle rupi risonanti di echi!

> Aura dum aestivos relevat calores
> Et leves fluctus agitant cachinni,
> Dum sonant pulsae zephyris arenae
> Antraque clamant..... (1).

La vita piena di splendori e di voluttà della capitale lasciva risuona nelle sue poesie d'amore, dove trionfa senza veli la bellezza sensuale. I suoi facili e graziosi endecasillabi, nei quali esalta la vita molle dei bagni di Baia, motteggia gli amici e li esorta a prender parte a quell'ebbrezza di godimenti, riboccano di ardenti, affascinanti immagini di voluttà. Non vi è l'indecenza nella sua grossolana sudiceria, come in Masuccio; ma la sensualità appare rivestita delle forme perfette di un'arte svolta dallo studio degli antichi. I numerosi diminutivi e quel dondolare e giocare colla ripetizione delle stesse parole che il Pontano aveva imparato da Catullo, dànno anche esteriormente a codeste poesie il carattere di una molle e voluttuosa eleganza. Non vi riconosciamo più il moralista dei trattati; basta confrontare gl'insegnamenti che porge al duca di Calabria intorno a' suoi doveri di principe nel libro *De principe*, colla dilettevole descrizione dei godimenti amorosi del principe nelle *Baiae*. Sì grande differenza egli faceva dunque tra il dominio della fantasia poetica e quello della vita pratica! Il moralista nella sua severità teorica esigeva più che non sperasse egli stesso di veder praticato in realtà, ed il poeta si prendeva una sfrenata libertà, perché voleva che il suo canto fosse considerato solo come un gioco dell'immaginazione.

Nei due libri *Amores*, che in parte spettano ancora agli anni giovanili dell'autore e nei quali più che Catullo prese a modello gli elegiaci, l'amore ha un carattere più serio ed appassionato e accanto al tripudio della felicità ascoltiamo lamenti per crudeltà, per infedeltà e per morti. Anche nella lirica, come nella didattica, il Pontano mostra la sua passione per le favole; anche là racconta volentieri storie d'amore e altre avventure terrene delle divinità pagane e di quei miti d'origini e di trasformazioni di luoghi, che allora

---

(1) Ode a Patulcis ed Antiniana nei *Versus Lyrici*.

erano generalmente graditi. Alla fine degli *Amores*, dove cantò la metamorfosi del giovane Sebeto nel fiume che scorre vicino a Napoli, promise di celebrare poeticamente più tardi anche le nozze di quello colla ninfa Partenope, nella quale fin da tempi antichi si personificava la città stessa di Napoli, e l'attuazione di questo pensiero diede a sua volta origine ad una poesia piena di grazia e d'originalità, l'egloga *Lepidina*.

Il giovane contadino Macrone viene colla moglie Lepidina alle nozze di Partenope e Sebeto. Per via si riposano e rammentano come in quel luogo essi si scambiassero i primi baci e i primi pegni d'amore. Abbiamo un vago idillio alla foggia di quelli di Lorenzo de' Medici, una rappresentazione vera, sebbene esteticamente idealizzata, del popolo co' suoi sentimenti e colle sue superstizioni, una amorosa osservazione della natura in quella giovine coppia campagnola. Lepidina loda la bellezza della sposa Partenope e intanto si avvicina il corteo: prima uomini e donne di campagna, che alternativamente cantano una canzone nuziale, poi le Nereidi, Mergellina, Resina, Ercli, Caprite. I giovani sposi si intrattengono a parlare di esse; Lepidina ne descrive al vivo le grazie, esprime il timore che possano rubarle il cuore di Macrone e racconta di loro ciò che ha veduto o udito da sua madre. Il Tritone intona un canto, vantando i doni che Ninfe e Tritoni recano alle nozze. Lepidina ha paura di quello, perché un tempo la inseguì, e per mettersi al sicuro prega il marito di lasciare la riva; cammin facendo vedono le Ninfe della città (delle strade) e dei sobborghi ed arrivano fino alla casa del vecchio Meliseo, cioè del Pontano, ove si riposano. Quivi arriva la ninfa Planuri, una buona conoscente di Lepidina, e chiacchierando con lei enumera le divinità dei monti e delle selve, che ella, Planuri, ha veduto sfilare: Gauro colla moglie Campe, Misenio, Ursulone, Capodimonte, Vesevo ed altre, tutte in costume pittoresco coi loro doni caratteristici. Segue un breve canto alterno delle Driadi e delle Oreadi, un lamento della ninfa Patulci per il perduto Nivano e fra mezzo da capo la conversazione degli sposi che ascoltano. Finalmente compare la ninfa Antiniana, colei che respinge tutti gli amanti e vive solo pel vecchio Meliseo e che è la personificazione del possedimento del Pontano in Antignano sul Vomero. Ella canta l'Imeneo, il quale naturalmente ricorda quelli di Catullo, e la folla fa coro; augura prosperità e benedizioni alla nuova coppia, ne annunzia la flo-

rida discendenza e per chiusa profetizza che là poeteranno un giorno due forestieri, Virgilio e il Pontano stesso.

Per l'unione e la fusione dell'elemento mitico colla rappresentazione naturale della vita popolesca la *Lepidina* è invenzione unica nel suo genere. Secondo il costume classico, il Pontano ha popolato le incantevoli rive del golfo di Napoli d'un mondo di divinità, le quali non sono già puri nomi ed astrazioni, ma gli appaiono come figure concrete. Il suo amore per quei giardini, per quei monti, per quei fiumi, per quei paeselli, egli rivolse sulle creazioni della sua fantasia, nelle quali li personificava, e le adornò di tutte le grazie seducenti che sentiva nello splendore e nella varietà del paesaggio. Queste ninfe, Mergellina, Patulci, Antiniana, Prochite, Resina, o comunque si chiamino, hanno la bellezza estetica della divinità classica, ma sono insieme moderne, sono figure del popolo napoletano. Le ninfe della città e dei sobborghi sono descritte da Lepidina, che le conosce di persona assai bene, come fanciulle operose che coltivano il giardino, filano, ricamano, cucinano ciambelle e intanto tendono l'occhio per trovarsi un buon marito. Planuri e Porticina lavano insieme delle rape alla fontana di piazza del Carmine, mentre parlan fra loro dell'aspetto di Vesevo, il gigante dei monti.

Ma questo cantore della bellezza sensuale e della voluttà è insieme il cantore degli affetti più intimi, della felicità domestica e delle gioie tranquille della vita familiare. Per poter comodamente introdurre nelle sue classiche fantasie la figura della moglie Adriana Sassone, che aveva sposato fin dal principio del 1462, la chiamò Ariadna. Questo caro nome si incontra dovunque nelle sue poesie; perfino tra i quadri scollacciati de' suoi *Endecasillabi* egli mescola con ingenua disinvoltura l'espressione di quei sentimenti. In una di codeste poesie esorta la moglie e i figliuoli a festeggiare il suo natalizio e descrive il banchetto campestre che li attende alla villa; e in un altro componimento meravigliosamente bello celebra la sua Ariadna, il cui amore gli toglie il peso della vecchiaia e nonostante i capelli grigi gli permette di rappresentare le passioni giovanili; canta il proprio amore per lei, dipinge con paragoni lussureggianti di colori, come nel bollore della gioventù, la potenza delle sue grazie, che hanno avvinto il suo cuore. Nell'egloga *Coryle*, Antiniana canta all'ombra dell'avellano una vaga elegia, nella quale narra come una volta le ninfe rubassero le

armi ad Amore dormiente, lo legassero e gli bendassero gli occhi, come alle sue grida accorresse in aiuto Ariadna e come il piccino la prendesse per sua madre Venere e i baci di lei per i baci di questa. Il Pontano è uno de' pochi poeti che abbiano cantato la moglie e, ch'è più, egli la cantò con impeto e con ardore, perché per lui essa rimase sempre l'amata. Questo era allora un argomento nuovo di poesia. Poiché il culto dell'arte pagana riconduceva i poeti dall'amore mistico platonico all' amor naturale, anche il matrimonio ridivenne poetico. Oggi le poesie di quel genere, alla moglie o sulla moglie, per lo più sono fredde, perché questo affetto rifugge dalla pubblicità e nasconde la sua forma sotto il velo della decenza ufficiale. L'arte classica non conosce tale ritegno ed anche in questo caso rappresenta la bella natura senza riguardo, esaltandola nella sua casta purezza, che non abbisogna di veli. Così la pensava anche il Rinascimento; si veda, p. es., come Francecco Filelfo parli nelle sue satire (VI, 3) della morta sua Teodora.

Le elegie dei tre libri *De amore coniugali* accompagnano fin dal principio le diverse vicende liete e tristi della vita coniugale. La prima poesia parla all'Elegia stessa. Anche questa è una bella ninfa cara agli dei, la quale nell' Umbria sua patria (di dove era Properzio) ama il dio fluviale Clitumno; invocata appare benignamente nella casa del poeta ed esorta la fanciulla a non guardare alla ricchezza, ma ad amare il cantore. In quel tempo Ariadna era ancora sua fidanzata. Segue un duplice Imeneo appunto per le nozze del Pontano e poi una poesia che egli dirige alla moglie il giorno dopo il matrimonio. Indi vengono melanconici lamenti per la lontananza; la guerra lo ha costretto a separarsi dall'amata ed egli la prega di ricordarsi di lui, di serbarglisi fedele, di guardare virtuosamente l'onore della casa, di passar le notti tessendo e i giorni ricamando, come Penelope, e dipinge la felicità della loro riunione, come ella gli si attaccherà al collo e come sarà rinnovato per loro il canto nuziale. Un'altra volta manda consigli per l'educazione delle tre figliuole, non perché la moglie ne abbisogni, ma affinché ella veda che anche assente vuol prendere la sua parte alle cure familiari. In un canto deplora le esagerate acconciature delle donne e adduce ad ammaestramento l'esempio delle belle fanciulle amanti del lusso, che furono trasformate in Sirene. Poi lo vediamo, felice di nuovo in sua casa ed esultante per la nascita del figlio Lucio Francesco, comporre per il piccino le

ninne-nanne. Queste *Naeniae* sono mirabili nella loro semplicità; come il poeta ha saputo cogliere la vita, i toni naturali, intimi dell'amor materno, i piccoli espedienti, le amabili invenzioni, con cui la madre addormenta il bambino, lo calma, lo rende docile! Vengono in scena le sorelline, il cagnolino, che è lodato e accarezzato con mille lusinghe; oppure si nomina l'Orco minaccioso o i bambini brutti come salutare avvertimento. E qui il poeta fa cinguettare e bamboleggiare il suo latino, rendendolo una vera lingua infantile; questi distici colle poche e semplici parole, coll'uniforme dondolare delle loro ripetizioni hanno qualche cosa che calma e concilia il sonno, come le vere ninne-nanne. Anche l'attraente quadretto di genere dell'egloga *Quinquennius*, pieno di naturalezza, ci mostra come il Pontano sapesse trasportarsi in quel mondo infantile. È un dialogo tra la madre e il fanciullo, che ella ammaestra rispondendo, giusta la sua intelligenza, alle sue domande ingenue, e che infine addormenta cantando.

I coniugi cominciano ad invecchiare; la pace è venuta e dopo le lunghe fatiche della vita si offre loro la quiete ristoratrice. Il poeta lascia il rumore e le cure della città; in seno alla natura, nel prediletto giardino di Antignano trova conforto e occupazione e la fedele consorte gli è guida; ora finalmente può vivere a sé ed a' suoi; *vis mortem fallere, vive tibi.* I figli sono divenuti grandi e come un giorno per sé stesso, così ora egli intona il canto nuziale anche per le figlie, per Aurelia ed Eugenia, perché la terza, Lucia, era morta già prima. Questi imenei sono pur essi bellissimi e quantunque il padre canti per le proprie figliuole, esaltano l'amore non più pudicamente delle altre poesie.

Così queste elegie ci dànno l'immagine più compiuta di una vita di famiglia piena di tenerezza. Certo questa vita non ci appare proprio così tranquilla e comoda in quella scena del dialogo *Antonius* che ci permette di gettare uno sguardo nell'interno della casa del poeta. Qui la bella Ariadna, infiammata di gelosia, garrisce l'infedele marito ed egli sopporta ridendo il rabbuffo, a quanto pare, ben meritato. Il figlioletto Lucio Francesco, che viene di casa, ha udito più che non si addica alla sua età; è stato anche ad origliare, mentre la madre si confessava ed enumerava al prete, invece dei suoi peccati quelli del marito, dicendogli che questi non lascia in pace neppure le schiave nere della casa. Il fanciullo racconta tutto ciò con molta ingenuità e sembra prendere piuttosto

le parti del leggiero suo babbo. Il Pontano avrà esagerato per far ridere gli amici; ma evidentemente il cielo della sua vita coniugale non era sempre così sereno, come appare dalla poesia; in questa andava oltre al vero coll'idealizzazione, nel dialogo col motteggio di sé stesso. Di gran lunga peggiore è la sgradevole scena alla fine dell'*Asinus*, nella quale il vecchio poeta stringe un contratto col suo contadino Faselio rispetto alla donna che questi sta per isposare; qui il realismo del Pontano è diventato cinismo.

Sebbene questo stridente contrasto ci colpisca, pure il calore delle sue poesie non lascia sorgere dubbi sulla sincerità de' suoi sentimenti. Ariadna morì nel 1491; ed egli fece erigere accanto alla sua casa una cappella consacrata alla memoria di lei, la adornò con cura amorosa e ogni mese vi celebrava religiosamente la commemorazione della defunta. Da quel tempo il lamento per la morte di Ariadna si spande per tutti i suoi scritti; ma in nessuno trovò un'espressione così commovente come nell'egloga *Melisaeus*. Qui la dolorosa rimembranza gli mostra la cara estinta tutta intenta alle piccole faccende della vita giornaliera e alla cura gelosa dei suoi, sua compagna nella coltivazione del giardino e in casa occupata ed esperta nelle opere del fuso e dell'ago. Ella accompagna il suo lavoro col canto, cui la rondine risponde dal tetto, mentre le tortorelle le scherzano intorno, attendendo da lei il cibo. Nondimeno i pastori dell'egloga predicono già che il tempo recherà conforto al vecchio Meliseo ed egli ritornerà alle solite occupazioni. E infatti passò a seconde nozze con una giovane ferrarese, che chiama Stella e che nelle elegie de' suoi *Eridani* canta con quello stesso ardore sensuale che spira dalle sue liriche anteriori. Così la natura del Pontano ci presenta un'altra contradizione, alla quale egli passa sopra senza difficoltà. Nella prima poesia del secondo libro si giustifica presso Ariadna di questo amore per Stella: voglia ella concedere alla sua vecchiaia questo breve svago; presto sarà ricongiunto con lei e nell'Eliso celebreranno di nuovo le loro nozze. Quale disinvoltura! Resta fedele all'amore per la morta, eppure canta un'altra donna, e come la canta!

Nel 1498 il Pontano ebbe ancora il dolore di perdere il figlio in età di trent'anni. Lo piange in sei poesie giambiche ed è profondamente commovente l'ultima elegia degli *Eridani* ad Ariadna, che ora ha di nuovo il figliuolo presso di sé. Anche nel dolore e nella vecchiaia lo confortano l'arte e la bella natura. Nella magni-

fica poesia diretta allo storico veneziano Marcantonio Sabellico (verso la fine degli *Eridani*) enumera le afflizioni che lo hanno colpito: ha perduto il figlio, i nipoti, il genero, due re ai quali era come padre; ha perduto la moglie ch'era una parte dell'anima sua, la più gran parte di sé stesso; venne la guerra francese e ci rimise la sua alta posizione. Ma il suo spirito è intatto; gli rimane il canto; presso le onde fresche del Sebeto vede giocare le Najadi, vede adornarsi le fanciulle, che si sono bagnate nel lago Lucrino; lui invita Antiniana nel verde speco, lui rallegra Patulci colle grazie del suo aspetto; Stella intreccia corone, e le rupi di Posilipo, le pendici del Vesuvio risuonano dei canti a Stella. La sua inesauribile serenità illumina anche la morte. Questo si vede soprattutto nelle sue poesie sepolcrali (*Tumuli*). Quale splendore di luce brilla su quelle tombe! Fiori e profumi le circondano; danzano loro intorno ninfe e Muse. Ed anche qui ammiriamo nel Pontano quel pregio della plasticità concreta nella rappresentazione degli oggetti astratti, che egli ha comune cogli antichi; simboli, allegorie, figure mitologiche si animano come se per noi avessero ancora realtà. Come sono vaghe le sorelle Pierie sul sepolcro del Panormita!

> Pierides tristem ad tumulum effudere querelas,
> Pierides passis post sua terga comis.....
> En audis, sonet ut lenis concentibus aura?
> Ut strepat applausu concita terra pedum?

Il poeta ama di far rifiorire dalla morte la vita, di far risuscitare più belli i trapassati e di dipingere più bella la loro nuova esistenza. Il pensiero dell'oltretomba cristiano è la base, ma rimane velato sotto le fantasie pagane; nell'Eliso continuano per i defunti i godimenti, le occupazioni, gli affetti della terra. Il Marullo non è più, le Muse lo hanno rapito; ora egli vive beato nelle grotte dell'Elicona, nel bosco aonio; belle fanciulle intrecciano con lui danze e canzoni al suono della lira, le selve rispondono, le rive tributano applausi. Così il Pontano inneggia alla felicità della moglie del Panormita Laura Arcelia, che Imeneo or di nuovo congiunge nell'Eliso col suo Antonio. E nell'ultimo *Tumulus* egli canta la propria tomba. Quivi sta a guardia la Fama, che caccia coi colpi delle sue ali l'oscurità e annuncia colla sua tromba la gloria di lui; ma di giorno i suoi Mani vagano per i prati deliziosi, al mormorio delle

acque, tra Ninfe e Grazie; risuonano le auree corde, risuona dolcemente l'aria; e la notte egli riposa di nuovo fra le braccia di Ariadna. Così al vecchio sorride la prossima fine; anche nella morte non vede se non bellezza e grazia.

Il Pontano non usò mai l'italiano nelle sue opere letterarie, bensì sempre il latino; ma egli si vale di questo come della sua propria lingua, dacché gli era divenuto così familiare, che poteva riprodurre con esso le note più spontanee e più intime della vita e comporre in latino le sue ninne-nanne. Il Petrarca, che primo dopo la corruzione della latinità nel medio evo, diede al suo stile una maggiore correttezza, si trovava ancora troppo oppresso dai suoi modelli. Nel secolo XV invece, dopo che gli assidui studi, che dominavano tutta la vita dei letterati, ebbero superate le difficoltà, alcuni arrivarono ad impossessarsi del latino e fecero il miracolo; ridonarono la vita alla lingua morta. Il Pontano e il Poliziano scrivevano il latino non correttamente, ma con eleganza, con grazia e con freschezza e si formarono in quella lingua uno stile originale. Anzi il Pontano poneva la vivacità al di sopra della correttezza; adoperò parole non latine e ne latineggiò di italiane, quando l'antichità, non avendo la cosa, mancava anche del modo di esprimerla. Nella poesia gli è peculiare l'uso frequente dei diminutivi, specialmente derivati da aggettivi, onde la forma acquista qualche cosa di leggiadramente vezzeggiativo, che talvolta però passa i limiti e innegabilmente degenera anche nell'ammanierato.

Il membro più importante dell'accademia napoletana dopo esso il Pontano era Jacopo Sannazaro. Da lungo tempo la sua famiglia era venuta di Spagna e si era stabilita nell'Italia superiore in un villaggio della Lomellina detto S. Nazario, donde il nome del casato. Niccolò Sannazaro andò a Napoli nel 1380 con Carlo III di Durazzo e quivi la famiglia divenne ricca ed autorevole. Ma il nipote di quel Niccolò, un altro Niccolò, si trovava in condizioni modeste, quando ai 28 di luglio del 1458 venne alla luce suo figlio Jacopo. Morto ben presto il padre, la madre Masella o, come il poeta diceva latineggiandone il nome, Massilia, lasciò Napoli con lui e col figlio minore Marcantonio e dimorò con loro un certo tempo in quel di Salerno. Al giovinetto piacque quella pace e solitudine campestre, che divenne il motivo della sua predilezione per la poesia idillica. Ventenne al più, ritornò a Napoli, entrò in istretta relazione d'amicizia col Pontano e con altri eruditi ed acquistò la

grazia del duca di Calabria, cui seguì nella spedizione di Toscana (1479) e in quella contro i Turchi ad Otranto (1481); allora portò anch'egli le armi. Ma più intima relazione strinse col secondo figlio del re, il principe Federigo.

Come a Firenze e nelle città dell'Italia superiore, così anche a Napoli cominciavano allora a piacere le rappresentazioni teatrali e là erano in voga specialmente le composizioni buffonesche. Abbiamo notizie di undici farse di Pietro Antonio Caracciolo, una delle quali, il *Magico,* ci si è conservata integralmente. Questa fu recitata dinanzi a re Ferdinando I, quindi al più tardi nel 1493; un'altra, quella dell'ammalato e dei tre medici, dinanzi al duca Ferdinando di Calabria, cioè nel 1494 (1), o piuttosto fra il 1496 ed il 1501, se vi si allude all'altro Ferdinando, figlio di re Federigo; invece nella farsa della sposa e dello sposo è nominato l'anno 1514. Queste farse sono scene del genere di quelle che anche in Toscana si inserivano come intermezzi nelle rappresentazioni, salvo che sono svolte più largamente e stanno di per sé; sono cioè quadri comici di costumi, che destavano l'ilarità del pubblico. Così in quella della sposa e dello sposo si vedeva una fanciulla del popolo, che posti gli occhi addosso ad un giovane, lo faceva suo marito coll'intromissione di una vecchia; allora seguiva la promessa di matrimonio; il notaio stendeva con formule burlesche il contratto nuziale, il quale è notevole per la grande indulgenza reciproca degli sposi, e il *preite* li maritava in forma pure burlesca. In due farse appariva un ammalato co' suoi medici, le figure umoristiche care alle rappresentazioni; in un'altra si aveva il dialogo di due mendicanti. Oppure venivano in scena anche figure caratteristiche isolate, un interprete, un mago che vanta le sue arti ed evoca dall'Inferno le anime di Diogene, di Aristippo e di Catone per far loro snocciolare adulazioni a re Ferdinando. Siffatti monologhi poi erano recitati dal poeta stesso convenientemente travestito. La recitazione aveva sempre luogo dinanzi a persone cospicue; la buona società si dilettava degli atti goffi e sgarbati del basso popolo, come ancor oggi di Pulcinella e di Pascariello.

---

(1) Solo dopo la morte di Ferdinando I, suo nipote ebbe il titolo di duca di Calabria e lo conservò fino al principio del 1495, quando divenne re. Ma in quel tempo procelloso è poco verosimile abbia avuto luogo la rappresentazione.

Simili buffonate si chiamarono più tardi *Farse cavaiole*, perché spesso vi prendevano parte abitanti della Cava, terra in quel di Salerno, la cui semplicità era proverbiale; già anche in una farsa del Caracciolo compaiono due Cavaiuoli. La lingua è dialettale e il metro consiste in endecasillabi, ciascuno dei quali è legato al precedente mediante rima interna dopo la settima sillaba; solo al principio sta un settenario:

Don Mattalena mia,
Dove vai per questa via — così affannata?
Che cosa t'è incontrata? — Per trovarte
Venea, ch'aio ad parlarte. — Et de che cosa.....

Per una di quelle rappresentazioni di corte il Sannazaro scrisse, ad istanza del principe Federico, il suo *Gliommero*; ma questa poesia, che è andata perduta, non era propriamente drammatica, bensì una frottola destinata alla recitazione comica. Secondo l'antico biografo Crispo, vi erano riunite insieme a caso ogni sorta di frasi e parole sgarbate dell'antico dialetto napoletano, con digressioni molto ridicole; e a ciò conviene anche la designazione napoletana *gliuommaro*, cioè *gomitolo*. Il Sannazaro però impiegò il suo talento anche per ispettacoli di carattere più serio. Un suo componimento fu rappresentato il 4 marzo 1492 dinanzi al duca di Calabria nella festa per la celebrazione della presa di Granata avvenuta il 2 gennaio; il tempo e lo scopo sono dunque gli stessi che quelli della *Historia Baetica* di Carlo Verardi rappresentata a Roma. Nella sala di Castel Capuano, dove la recitazione ebbe luogo, stava un bel tempio a colonne, dal quale fu scacciato Maometto, mentre sulla sommità si piantava una bandiera colla Croce e le armi di Castiglia. Allora Maometto cominciò il suo lamento, e dopo la sua partenza, venne in scena rallegrandosi la Fede, che lodava re Ferdinando e prometteva pronta vittoria anche in Oriente. Poi il tempio fu portato in fondo alla sala e apparve la Letizia con tre compagne cantando e sonando. Essa si volse al nobile pubblico, nominò singolarmente, dicendone le lodi, alcuni degli spettatori, il re, la regina, principi e principesse, e per allietarli si scoperse la faccia tutta splendente. Infine si presentarono dei trombettieri e i cortigiani convenuti intrecciarono una danza con fiaccole. Questi spettacoli, non ostante l'intenzione più seria, erano pur sempre chiamati farse, avendo comuni colle pic-

cole composizioni popolari la semplicità e irregolarità dell'organismo e la forma degli endecasillabi con rima interna; solo la lingua è letteraria. Due giorni più tardi, il 6 marzo, egualmente per celebrare la conquista di Granata, fu rappresentata con gran pompa nella sala del principe di Altamura, un'altra farsa del Sannazaro intitolata *Il Trionfo della Fama.* V'hanno parecchie altre sue composizioni di tal genere: *L'ambasciaria del Soldano* è una galanteria per una dama della corte, ai piedi della quale un messo del Sultano recante doni depone il cuore del suo signore; in un'altra è rappresentata Venere che va in traccia di Amore andato perduto (secondo Mosco), e una terza (*La giovane e la vecchia*) composta di due monologhi esorta a godere la gioventù e la bellezza, che fuggono rapidamente. Circa lo stesso tempo anche Giosuè Capasso compose farse con personificazioni e in omaggio dei principi, come quella intitolata *Il bene e il male*, che fu recitata dinanzi a re Federico.

A quanto dice il Sannazaro stesso nell'elegia a Cassandra Marchese (*Eleg.* III, 2, 35), pare che egli abbia cominciato la sua opera pastorale, *L'Arcadia*, ancora al tempo della sua dimora in campagna in quel di Salerno; ma solo più tardi la condusse innanzi. Le prime dieci prose e le prime dieci egloghe sono contenute già in un manoscritto del 1489; l'XI e la XII furono aggiunte solo fra il 1502 e il 1504. L'amore, dice l'autore nella settima prosa, divenne in lui così tormentoso e pareva insieme così privo di speranza, che egli deliberò di cercare un rimedio nella lontananza e lasciò Napoli. Il sonetto *Lasso me, non son questi i colli e l'acque* si riferirà a questa partenza dalla città, dove lasciava le due persone più care, il principe Federico e l'amata, la quale, secondo il suo biografo Crispo, era una Carmosina Bonifacio. Probabilmente andò in campagna nei possedimenti di sua famiglia; ma nella sua opera finge di essersi recato in Arcadia, dove, pieno di dolore e di melanconia, dimora come pastore fra pastori e prende parte alle loro feste, ai giuochi, ai canti; dove ode parlare delle loro arti magiche, assiste ad un funerale, ascolta i lamenti e i racconti dei loro amori e piange i propri dolori. Queste scene campestri egli rappresenta nelle prime undici prose, a ciascuna delle quali tien dietro un'egloga. Nell'ultima prosa (XII) narra come una ninfa lo abbia ricondotto in patria per una via sotterranea, lungo la quale vide, come l'Aristeo di Virgilio, le

sorgenti dei fiumi. In patria egli ascolta ancora, nella XII egloga, il canto alterno dei due pastori napoletani Barcinio e Summonzio intorno al dolore di Meliseo per la morte della sua Filli; frattanto è morta anche l'amata del poeta, ond'egli finisce colla lamentevole chiusa *Alla sampogna*. Per la costituzione esteriore dell'opera gli servì di modello l'*Ameto* del Boccaccio, dove si mescolano, come nell'*Arcadia*, versi e prosa. L'influsso del Boccaccio si manifesta poi specialmente nello stile contorto e artificioso e in alcune particolarità, come nella descrizione della bella ninfa Amaranta (Prosa IV), la quale è fatta a guisa di minuta enumerazione come le descrizioni dell'*Ameto*. In generale però gli argomenti e la forma dell'esposizione provengono dagli antichi, da Teocrito, da Virgilio, da Ovidio e da altri; abbiamo dinanzi un paesaggio classico, con pastori classici, con usanze, divinità e feste antiche. Il Sannazaro non coglie la natura direttamente nella sua semplicità e ingenuità, ma la osserva attraverso le opere degli antichi. Certo nell'*Arcadia* penetra un soffio di spirito moderno; ma moderni non sono gli elementi idillici, sibbene l'espressione raffinata del sentimento derivata dalla poesia petrarchesca. Infatti sotto le spoglie di quei pastori si nascondono uomini della società elevata e colta, anzi tutto il poeta stesso, poi Pietro Summonte rappresentato in Summonzio, il Cariteo in Barcinio, così chiamato perché era di Barcellona (Barcino), il Pontano in Meliseo, Gianfrancesco Caracciolo.

L'*Arcadia* fu accolta dai contemporanei con grandissima ammirazione; nel secolo XVI ne uscirono cinquantanove edizioni; l'opera parve il più perfetto modello del genere, uno sforzo meraviglioso della fantasia poetica, che per tutta una sì vasta composizione trasportava l'autore dalla realtà in un mondo interamente ideale. Sennonché questo sforzo, da cui nacquero quegli idilli coi loro pastori e le loro pastorelle tipiche, con le gare di canto e i lamenti amorosi, era del tutto artificiale. In Toscana la poesia popolare rinfrescava questo genere letterario ed ebbe un'efficacia benefica nelle poesie del Magnifico e del Poliziano; così la svariata vita popolare moderna si rispecchia nelle egloghe del Pontano insieme con una grande ricchezza di sentimento personale. Nulla di tutto ciò abbiamo nel Sannazaro; nell'ultima egloga, dove prese appunto a modello il *Melisaeus* del Pontano, egli cambiò con grande svantaggio tutta la situazione; in luogo della

commovente figurazione del vecchio inconsolabile orbato della consorte, vi è solo il tipico motivo del pastore e della fanciulla; in luogo delle memorie nelle quali la morta rivive, solo lamenti generici. Piuttosto ci può commuovere l'egloga XI, il tenero, melanconico canto di Ergasto sulla tomba di sua madre Massilia, nella quale verosimilmente il Sannazaro pianse la propria madre. Anche le forme metriche delle egloghe non erano felici; la più comune è la terzina di endecasillabi sdruccioli; poi talvolta la canzone o la sestina; finalmente anche gli endecasillabi con rima interna, che conosciamo dalle farse. La terzina si trova già nell'*Ameto* e fu usata solitamente nelle egloghe dagli scrittori del secolo XV e quindi dal Boiardo, che già si era valso anche degli sdruccioli nella massima parte della sua sesta egloga. Il Poliziano li usò molto acconciamente, come si è visto, in alcune stanze della *Giostra*, dove descrisse il saltare e il danzare dei Baccanti e Luca Pulci scrisse in isdruccioli già prima del 1470 tutta la sesta delle sue *Pístole*, quella di Polifemo a Galatea, per imitare così la rozzezza e la scabrosità del linguaggio contadinesco. Questa era manifestamente anche l'intenzione del Sannazaro, ma quei versi ripetuti con tanta insistenza provocano un effetto di stanchezza e conducono solo ad un altro genere di ricercatezza e di affettazione. Oltre di che quella forma difficile costringe troppo spesso il poeta a formare brutte e grottesche parole.

Maggiore importanza poetica hanno cinque egloghe latine del Sannazaro, gli idilli pescherecci o *Eclogae piscatoriae*. Egli si vanta replicatamente di aver ideato questo genere di poesia ed anche l'Ariosto nell'*Orlando* (XLVI, 17) gliene attribuisce il merito, lodandolo come colui,

> . . . . . ch'alle Camene
> Lasciar fa i monti, ed abitar le arene.

Ciò non è proprio vero del tutto; l'idillio XXI di Teocrito è un dialogo fra due pescatori e nella Galatea, sebbene il Ciclope apparisca come pastore, la scena è tuttavia sulla riva del mare; il Sannazaro però fu colui che svolse questi scarsi germi. Gli argomenti delle sue *Eclogae* sono interamente gli antichi: i lamenti del pescatore sulla morta amata (I), un lamento per la crudeltà della bella (II), una gara di canto fra i pescatori in lode delle loro fanciulle (III), le arti magiche della fanciulla, che vuol

punire la durezza di cuore dell'amato (V); ciò nondimeno per il cambiamento dell'ambiente e dei personaggi gli idilli hanno guadagnato in freschezza e vivacità. I luoghi dei quali in essi si parla, sono le spiaggie della patria così cara al poeta, Chiatamone, Mergellina, Posilipo, Ischia, Capri e Baia, non più un'Arcadia immaginaria; onde i quadri divengono più naturali ed efficaci e tutta l'esposizione più ricca di realtà. Sulla spiaggia di Mergellina il Sannazaro possedeva una villa, che era prima appartenuta al principe Federigo e che questi gli aveva donata nel 1496, quando salì al trono. Quivi il poeta poteva osservare le occupazioni dei pescatori ed imparare a conoscere i loro costumi, che però nelle poesie appaiono certo classicamente idealizzati. Il suo nome accademico Actius lo designa come abitante e cantore delle rive del mare (*acta*), mentre era chiamato Sincerus per la purità dei costumi. Nelle *Piscatoriae* sono luoghi di grande bellezza; per esempio, il canto di Telgone che rammenta con tristezza i favori usatigli un tempo da Galatea ora divenuta crudele, nella quinta, o la storia di Nisida (IV, 46), che inseguita dal dio Pausilipo, si precipita nel mare e diviene isola. È questo uno di quei miti di metamorfosi, così comuni a quel tempo, che il Sannazaro racconta con garbo anche altrove, cioè nei *Salices*, dove espone il mito delle ninfe, che inseguite dai satiri, si trasformarono nei salici lungo il Sebeto, e nelle *Elegie* (II, 4), dove narra l'origine del moro bianco.

Nelle canzoni e nelle sestine dell'*Arcadia* l'autore si rivela petrarchista e tale appare naturalmente anche nelle sue liriche italiane. Il Sannazaro dedicò questo canzoniere a Cassandra Marchese, dama coltissima, alla quale negli anni più tardi della sua vita fu legato dalla più fidata amicizia e devozione e fors' anche da amore platonico. Queste liriche hanno una forma di gran lunga più perfetta che quelle degli altri che allora scrivevano sonetti e canzoni fuor di Toscana, e una purezza e tornitura che in un napoletano di quel tempo è degna di ammirazione. Notevole è una canzone popolare *Incliti spirti a cui fortuna arride*, composta nel 1486, nella quale si esortano i baroni del regno sollevati a sottomettersi al principe e a non macchiare di sangue la terra della patria.

Il meglio dell'opera poetica del Sannazaro sono i tre libri di elegie latine e gli altri tre di epigrammi latini; secondo il co-

stume di allora, egli comprese sotto quest' ultimo titolo, anche poesie alquanto lunghe, odi ed endecasillabi. È un fenomeno che nell'età del Rinascimento si ripete e che si incontra anche in altre nazioni, questo di poeti che, od essendosi trovati dinanzi ad una lingua letteraria volgare non ancora sviluppata o dovendola attingere solo dai libri, perché non viva nel loro paese, raggiunsero una maggior perfezione nello scrivere in versi latini che nella lingua materna; perché chi abbisognava di una guida, la trovava migliore negli antichi, dai quali poteva imparare la misura e la parsimonia, la chiarezza e la concreta plasticità dell'espressione. Le poesie latine del Sannazaro sono ricche di eleganti rappresentazioni della natura idillica e di calde manifestazioni di sincera amicizia, come specialmente la nona elegia del primo libro, che celebra il Pontano ed enumera gli svariati suoi scritti. Ma queste poesie sono inoltre un bel monumento di quell'elevato carattere per cui i contemporanei in generale amavano ed ammiravano il Sannazaro. Quando a Napoli nel 1495 i Francesi opprimevano gli abitanti con angherie e con prepotenze, egli, nobilmente indignato, alzò la sua voce nell'ottava elegia del primo libro e in tono di rimprovero implorò giustizia per il suo infelice paese dal gran cancelliere Pietro de Rochefort. Quando i Francesi invasero il regno per la seconda volta sotto Luigi XII, egli vendette buona parte di ciò che possedeva e corse col danaro ad Ischia per offrirlo a re Federigo come soccorso nelle strettezze, e quando la causa della dinastia aragonese fu perduta e Federigo si arrese ai Francesi, il poeta seguì l'amato signore nell'esiglio di Francia e fedele gli rimase accanto fino alla morte di lui (1504). Né questo sacrificio gli fu lieve; lo si vede dall'epigramma che compose al momento della partenza: *Parthenope mihi culta, vale, blandissima Siren*, e che si può confrontare col sonetto scritto in un'occasione simile *Lasso me, non son questi i colli e l'acque*, per intendere di quanto i versi latini del Sannazaro siano superiori a' suoi versi italiani. Come è solito dei Napoletani, il poeta amava la sua patria sopra tutto e ne rammentava con desiderio le incomparabili bellezze. Festeggiando il giorno di san Nazario, santo che aveva una speciale importanza per lui e per la sua famiglia da esso nomata, si rappresenta nel lontano occidente il colle di Posilipo co' suoi aranci, il mare ondeggiante, la fonte di Mergellina e il piccolo santuario, che vi aveva fabbricato; vede in ispirito le barchette

coronate di fronde e gremite di lieti giovani toccare la riva per la festa annuale e, come Ulisse, si augura di rivedere, dopo sì lunghi errori nel paese dei barbari, il fumo che si inalza di sul tetto domestico (*Epigr.* II, 51). Ritornato a Napoli, con rara fedeltà di sentimento serbò memoria immutabilmente pietosa dei principi caduti, li cantò ne' suoi versi, e fece dipingere le loro azioni nella sua nuova casa in città (*Eleg.* III, 3). In una poesia a Cassandra Marchese (*Eleg.* III, 2), rianda le vicende della propria vita, le quali gli spiegano perché la sua vena poetica si inaridisse ed egli non riuscisse a toccare i più alti fastigi dell'arte. Ma si conforta; gli neghino pure i posteri il nome di poeta esimio; a lui basta aver serbato un cuore puro agli amici e fede inalterabile a' suoi re:

> Prosit amicitiae sanctum per saecula nomen
> Servasse et firmam regibus usque fidem.

E aveva ragione; il Sannazaro è uno di quelli nei quali l'uomo è più grande del poeta; la sua fedeltà e la sua amicizia sono per lui una gloria più bella che l'*Arcadia* e le *Piscatoriae.*

Così anche il suo maggior poema latino in tre libri *De partu Virginis* è piuttosto un monumento della sua pietà che un'opera d'arte poetica. Vi deve aver lavorato intorno infaticabilmente per vent'anni limando e correggendo; finalmente nel 1526 lo pubblicò per le stampe con una dedica a papa Clemente VII. Il poeta aveva commesso un grande errore rivestendo di quella forma quell'argomento. La materia biblica si acconcia solo alla semplice narrazione leggendaria o all'inno, non all'ampiezza e allo splendore dell'epopea eroica. La storia sacra, che è dogmatizzata in una forma determinata, pone i ceppi alla fantasia e questa si rifà poi mediante pomposi accessorî, profondendo immagini e descrizioni classiche, che sono contrarie allo spirito dell'argomento. Per di più nel poema del Sannazaro l'azione stessa era un mistero e quindi non si adattava ad uno svolgimento obbiettivo. Talvolta le immagini e le descrizioni sono per sé stesse felici, onde furono poi imitate più volte perfino da Torquato Tasso; ma restano oziose rispetto al contenuto del poema.

Il Sannazaro manifestò la sincera pietà onde gli fu ispirato il poema, anche costruendo una chiesa entro al suo possedimento di Mergellina. La costruzione fu turbata nel 1528, quando i Francesi,

che sotto il Lautrec assediavano Napoli e si erano stanziati nella villa, ne furono cacciati dagli Spagnuoli e questi demolirono gli edifici per impedire il loro ritorno. Perciò il Sannazaro serbò sino alla morte un forte rancore contro il governatore spagnuolo, il principe d'Orange. Dopo la partenza dei Francesi fece continuare la fabbrica della chiesa e la cedette, prima ancora che fosse del tutto compiuta, all'ordine dei Serviti il 25 dicembre 1529. Nell'agosto dell'anno seguente morì in casa della sua Cassandra ed ebbe sepoltura in quella chiesa.

Se a Napoli, come a Firenze, il contatto della poesia popolare aveva recato nella lirica un alito di freschezza, d'altra parte i poeti di corte superarono il petrarchismo nella tendenza al nuovo e allo smagliante, accogliendo nei loro versi metafore ampollose e ricercati accostamenti di idee. Tale affettazione invase le stesse forme popolari, specialmente lo strambotto, il quale, come il sonetto e il madrigale, assunse un carattere epigrammatico. Il Cariteo cantò sotto il pseudonimo di Luna la seconda moglie di Ferdinando I, Giovanna d'Aragona, come l'astro che risplende accanto al sole, cioè accanto al re, e quel nome fittizio gli porse occasione di giochetti, in paragone dei quali impallidiscono quelli del Petrarca col nome di Laura. Egli è l'Endimione di codesta Luna, ma poiché la dama deve pur essere un sole, così la sua Luna diventa insieme un sole e, quando una volta ella è ammalata, il poeta prega Dio di non rapirla, di non volere in cielo due soli e due lune, specialmente perché il vecchio sole e la vecchia luna all'apparire di questi nuovi e più belli perderebbero tutto il loro splendore. Il Cariteo era di Barcellona, e appunto perciò il suo amico Sannazaro lo chiamò nell'*Arcadia* Barcinio. Allora la lingua e la letteratura italiana, massime il Petrarca, esercitavano nella sua patria una notevole efficacia, onde venuto a Napoli, il Cariteo poté ben facilmente imparar a poetare in italiano, quantunque in lui si senta qua e là lo straniero. Egli conosceva anche i provenzali e aveva tradotto in italiano le poesie di Folchetto di Marsiglia, che Angelo Colocci fece cercare invano dopo la sua morte; un nipote del Cariteo, Bartolomeo Casassagia, gliene preparò poi un'altra traduzione. Questi catalani, parlando essi stessi un dialetto provenzale, erano per gli italiani i primi interpreti della poesia trovadorica. Il Cariteo, il cui vero nome era Benedetto Garret, entrò al servizio di re Ferdinando I, e Ferdinando II lo

inalzò all'ufficio di segretario, tenuto già dal Pontano. Nelle sue poesie lodò i principi aragonesi con amore sincero; accompagnò Ferdinando II, quando questi dovette cedere dinanzi a' Francesi (1495) e ritirarsi in Sicilia, e fece ritorno con lui; ma alla morte del re, seguìta subito dopo, perdette il segretariato, che aveva tenuto per sì poco tempo. Morì verso il 1515.

Quasi in ogni letteratura si ebbero periodi nei quali il gusto si perdette dietro all'ampolloso, fu preso per bello il meraviglioso, il sorprendente, l'abbagliante, per genio l'artificio, e si trovò uno speciale diletto nella sottile esagerazione delle metafore. Un periodo di tal fatta ebbe più tardi l'Italia nel secolo XVII, e codesto stile poetico si chiamò perciò secentismo oppure, dal suo rappresentante principale, marinismo. Ma alla fine del secolo XV e poi nel XVI una schiera di poeti ci mostra già lo stesso falso avviamento, così che essi furono detti i precursori del Seicento. La galanteria delle corti, il desiderio di superarsi a vicenda per arguzia e novità d'invenzioni negli omaggi offerti alle alte dame e alle principesse, delle quali si faceva mostra di essere innamorati, e la brama di strappare l'applauso del momento con una svolta inaspettata del concetto, erano i germi che producevano di tali fiori artificiosi. Il Cariteo li sparse ancora moderatamente nel suo petrarchismo; ma assai più copiosamente un poeta che scriveva molto lontano da Napoli, all'altro capo della penisola, ma nelle medesime condizioni. Antonio Tebaldeo era nato a Ferrara dalla famiglia Tebaldi, nome che latineggiò, giusta il costume generale. Visse per un certo tempo alla corte di Mantova, dove la marchesa Isabella lo tolse a suo maestro, quando volle dedicarsi alla poesia, ed egli celebrò questo avvenimento nel suo capitolo XIV. Nel 1504 e negli anni successivi fu segretario di Lucrezia Borgia a Ferrara; al più tardi nel 1505 si fece ecclesiastico e verso il 1513 andato alla corte romana, ebbe da Leone X benevola accoglienza e visse in relazione col Bembo, col Castiglione, con Raffaello, che ne introdusse il ritratto nel Parnaso delle Stanze. Quando nel 1527 le truppe imperiali misero Roma a sacco, egli perdette tutte le sue sostanze, onde divenne nemico accanito di Carlo V; morì in età avanzata il 4 novembre 1537. Le sue poesie italiane, nelle quali canta una Flavia, appartengono tutte alla prima metà della sua vita e furono pubblicate nel 1499 da Jacopo Tebaldeo suo cugino, senza che l'autore lo sapesse, di che egli stesso si dolse, perché aveva ormai ri-

conosciuto i difetti di quelle rime. Più tardi scrisse quasi soltanto epigrammi latini in uno stile affatto diverso.

Nei secentisti e nei loro precursori l'esagerazione dell'immagine consiste principalmente in ciò che essi in luogo di restringersi a paragonare l'astratto col sensibile identificano quello con questo e gli attribuiscono gli effetti materiali della cosa sensibile anzi che gli spirituali. L'amore è fuoco dello spirito e brucia l'anima; per il Tebaldeo è fuoco reale; egli fuma e gli ardono le vesti sul corpo (son. 37).

> Fumato ho tanto, che, se fuor respira,
> Ardere me vedrai le membra e i panni.

Oppure, se paragonano il concreto col concreto, identificano la cosa colla sua immagine iperbolica e gliene dànno la proprietà. Per il Tebaldeo le lacrime divengono un torrente e, dovunque egli vada, bagnano la terra in tal modo che Amore riconosce così le sue orme e lo segue nei luoghi più solitari (son. 60). Nel capitolo XIII fa che Francesco Gonzaga dica di sé di aver sparse tante lagrime per amore, che appunto perciò Mantova ha dentro e fuori il suo lago, e nella terza epistola il Gonzaga stesso scrive all'amata che le sue lagrime hanno fatto ingrossare il Po e i suoi sospiri volare la barca al pari di una piuma ponendola perfino in pericolo di naufragio, perché la loro forza ha spezzato un'antenna. Amore non trafigge già il poeta con un solo dardo, ma lo crivella così compiutamente de' suoi strali, che egli stesso può ormai tenergli vece di faretra (son. 55). La bianchezza della sua dama supera di tanto il candore della neve, che questa vedendola cessò talvoltà di fioccare (son. 100). Le pene d'amore lo hanno così strutto, che egli non può più reggersi sulle gambe; ad ogni momento aspetta la morte, epperciò consiglia un suo amico Uranio che, ove gli scriva, metta sulla soprascritta: « Al Tebaldeo o vivo o morto » (son. 61). In carnevale, quando tutti vanno in maschera, egli non ha bisogno di travestirsi, perché è così sfigurato, che nessuno lo riconosce fuorché Flavia e Amore; egli cammina simile alla morte (son. 128). Queste galanti poesie si occupano volentieri di cose e d'avvenimenti frivoli riguardanti la dama, ai quali con combinazioni stranamente ricercate si dà una lusinghiera interpretazione. Una volta, ad un ballo, venne sangue dal naso alla bella e il Tebaldeo si rende ragione di ciò (son. 47), immaginando che Amore, mosso da' suoi molti preghi, abbia fi-

nalmente scagliato il dardo contro Madonna, ma essendo cieco le abbia purtroppo colpito il naso invece del cuore. Un' altra volta in istrada ella sdrucciolò sul ghiaccio, ed il poeta trova questa stupenda spiegazione del fatto: La neve, caduta sulla terra, si agghiacciò per invidia della bianchezza di Madonna e quando un giorno la vide andare in chiesa, la fece cadere in modo che Madonna si slogò un braccio; ma forse questo fu un avvertimento del cielo, perché se ella fosse così piena di ardore come egli è, il ghiaccio le si sarebbe fuso sotto i piedi (son. 101). Il Tebaldeo diresse un sonetto all'odorosa camicia della sua bella (112); tre ne compose per un incendio scoppiato in casa di lei (134-136), incendio che fu difficile spegnere, perché l'aspetto di Madonna infiammava tutti e ciascuno abbisognava per sé stesso dell'acqua portata. Tuttavia nel Tebaldeo questa maniera di poetare non è dappertutto egualmente manifesta; nella maggior parte delle poesie è bensì abbastanza affettato, ma non più dei petrarchisti. Maggiore semplicità di pensiero mostrano in generale le tre lettere amorose (*Epistole*), i diciannove capitoli e le quattro egloghe; ma anche questi componimenti non hanno né profondità né calore; la forma è trascurata; il verso strascicante e prosaico; la lingua contiene numerosi idiotismi del dialetto dell'autore.

Imitatore del Cariteo e del Tebaldeo fu Serafino dell'Aquila, il quale raggiunse però maggiore rinomanza. Nato all'Aquila negli Abruzzi nel 1466 dalla famiglia Ciminelli, entrò ben presto come paggio al servigio del conte di Potenza, sicché non ricevette un'educazione erudita, ma coltivò con passione la musica e studiò il Petrarca, le cui poesie metteva in musica e cantava sul liuto. Più tardi dimorò presso diverse corti italiane, a Roma presso il cardinale Ascanio Sforza, all'Aquila sua patria presso il principe Ferdinando di Capua, a Urbino, a Mantova, dove nel gennaio del 1495 diede, come si è visto, la sua rappresentazione morale-adulatoria, e a Milano. Avido di applausi e di successi romorosi, vide le sue brame appagate; era generalmente ammirato, e quando improvvisava o recitava al suono della cetra o del liuto, trascinava seco gli ascoltatori coll'ardore della sua parola e suscitava l'entusiasmo specialmente delle donne. Il favore di tanti signori non gli portò durevoli vantaggi; finalmente quando nel 1499 ritornò a Roma ed entrò al servigio di Cesare Borgia, parve che la fortuna gli divenisse più amica; ma poco dopo nell'agosto del 1500 egli morì di

una febbre pestilenziale all'età di soli trentacinque anni. Fu pianto come un grande poeta e quattro anni dopo comparve, pubblicata dal bolognese Giovanni Filoteo Achillini, una raccolta di poesie commemorative della sua morte, raccolta alla quale contribuirono poeti d'ogni parte d' Italia. Essa è ben degna del morto, brulicante, com'è, di quelle raffinatezze che erano a lui tanto care.

Serafino seppe superare i suoi modelli nelle sottigliezze e nelle smaglianti ampollosità. Egli riesce ad intessere i pensieri più edificanti perfino intorno alla ventosa di Madonna (son. 14, 15). Poiché a lei manca un dente, il vuoto gli pare una feritoia, attraverso la quale Amore, che risiede nella bocca di Madonna, scaglia i suoi dardi (son. 44). Il suo ardore è così grande, che se egli si getta in mare per rinfrescarsi, accade invece che questo s'infiamma e l'acqua batte contro una rupe e la accende di amore per Madonna, perché infine, egli dice, una pietra deve intenerire l'altra (stramb.: *Spesso questi arsi panni*). La salamandra vive nel fuoco, ma ciò non fa meraviglia; molto più miracoloso è che Madonna, essendo di ghiaccio, possa vivere nell'ardente cuore di lui senza sciogliersi, anzi divenga sempre più dura (stramb.: *Se salamandra*). È noto il bel luogo d'Ovidio, *Amor*. I, 6, 49: « Fallimur? an verso sonuerunt cardine postes?... », che lo Schiller imitò nell'*Aspettazione:* « Quell'usciolino schiuder non sento?..... ». Ma l' illusione dell' amante prodotta dal vento reale parve a Serafino qualche cosa di troppo comune; il rumore che sentì, era prodotto dal vento de' suoi sospiri, che facevano muovere le porte; donde egli trae anche una spiritosa esortazione per la dama: vedi egli esclama, i miei sospiri

..... fan pietosi gli usci, e tu stai forte,
Più dura assai che le ferrate porte.
(str. *Poco è ch'io stava*).

Il Tebaldeo parlava della traccia di lagrime dietro la quale Amore lo poteva ritrovare; Serafino ripete il pensiero (str.: *Che 'l dispietato amor*), ma nello strambotto seguente continua dicendo che se le sue lagrime lasciavano una traccia dove egli andava, là i prati non avevano più bisogno d'altra pioggia (1). E altrove esclama (str.: *Ahi lasso, a quante*):

(1) Il Pontano disse negli *Eridani*, l. 1 (*Alloquitur aves, deinde pecudes*): « Frigoribus mediis, media nive gramina vobis Praebuerim, e lacrimis gramina nata meis..... »; prima di Serafino o dopo di lui?

Ahi lasso, a quante fier la sete toglio
Per far con gli occhi un fiume in ogni loco!
Quanti smarriti la nocte racoglio,
Che la fiamma ch'ò al cor non luce poco (1).

Da lui un pastore può avere acqua e fuoco in mezzo al deserto (2); i suoi sospiri abbruciano gli uccelli nell'aria e li fanno cader morti, anzi egli teme che possano un giorno velare il sole (str.: *Quanti ocelletti*).

Le poesie di Serafino sono anche macchiate di numerosi idiotismi dialettali della sua provincia nativa e rivelano poca cura nella scelta dell'espressione e negligenza nella fattura dei versi. Inoltre vi si trovano pure esagerazioni di forma; talvolta egli raddoppia con un gioco puerile le parole per ottenere con questa risonanza un effetto che l'assoluta vacuità della contenenza non può produrre; come nello strambotto: *Quando non mi darai più foco foco*. Nella breve egloga terza portò gli sdruccioli delle rime anche nell'interno del verso, il quale per tutta la poesia si fonda sempre su tre accenti sdruccioli, artificio di pessimo gusto: « Chi tacito l'arsenico si tolera, È simplice; che 'l povero silvestrico..... ». Ma la ricerca degli ornamenti smaglianti non pervade neppure tutte le poesie di Serafino; più semplici sono le epistole amorose e i capitoli; le barzellette hanno perfino una certa grazia, se anche non pareggino quelle dei fiorentini; e in alcuni degli strambotti è rimasto ancora qualche cosa del tòno popolare, come in quello che comincia: *S'io per te moro e calo nell'inferno*.

Molti altri poeti seguirono l'andazzo della poesia galante, come Timoteo Bendedei da Ferrara, Francesco Cei da Firenze, Benedetto

(1) Cfr. l'epigramma di Valerio Edituo, presso Gellio, XIX, 9: « Qui faculam praefers, Phileros, quae nil opus nobis? Ibimus sic, lucet pectore flamma satis... ».

(2) Anche questo pensiero non era nuovo; esso si trova nell'epigramma di Porcio Licinio presso Gellio, ib. e più compiutamente presso il Sannazaro, *Arcadia*, Egl. II, di dove lo trasse il Castiglione, nel *Tirsi*, st. 6; similmente anche presso il Pontano, loc. cit. Anzi, già in due epigrammi greci (*Anthol. graeca*, ed. Frid. Jacobs, Lipsiae, 1794, vol. IV, p. 127, nº 45 sg.), l'amante offre il fuoco della sua anima per accendere una fiaccola; il primo fu tradotto in latino da Berardino Rota (*Poesie*, Napoli, 1726, II, 165): « Qui torrem sufflas, faculamque accendere tentas, Huc propera, flammas pectora nostra dabunt ». Lo stesso Rota (*ib.*, II, 260) ha un epigramma sul fiume delle lagrime che può abbeverare la gregge.

da Cingoli, Panfilo Sasso da Modena, che morì nel 1557 governatore di Longiano in Romagna, il Notturno da Napoli, Cristoforo detto l'Altissimo da Firenze, famoso improvvisatore e versificatore del primo libro dei *Reali di Francia.* Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, figlio di Benedetto, lo storico ed umanista, era festeggiato in modo speciale. Egli faceva lo spasimante della duchessa d'Urbino e pretendeva di languire per lei da tre lustri e mezzo. Guido Postumo, nell'elegia sulla caccia di papa Leone X, ce lo dipinge mentre prendendo di mira una cerva prega che il dardo così la colpisca, come egli era stato colpito da quello d'Amore, e poi stando sulla fiera uccisa esclama: « semel.... obisti; At mihi mille uni sunt in amore neces ». Quando improvvisava a Roma dinanzi a papa Clemente, si chiudevano le botteghe come in giorno di festa; tutti correvano al palazzo e il papa faceva aprire tutte le porte alla folla, lasciando che questa si riversasse nell'interno e ascoltasse l'impareggiabile cantore; così racconta Pietro Aretino, a detta sua, testimonio oculare (*Lett.* V, 46). Col denaro guadagnato Bernardo comperò il ducato di Nepi; morì nel 1534 o al principio del '35. Nei canzonieri di questi poeti troviamo, secondo l'esempio del Cariteo e del Tebaldeo, le forme della poesia petrarchesca, aggiuntevi da una parte quelle che venivano dalla poesia popolare, gli strambotti, dall'altra le forme di origine classica, le egloghe e le epistole. Quest'ultime erano imitazioni delle Eroidi ovidiane, del genere di quelle che erano piaciute già ai latinisti, al Basini, al Pontano, al Marullo, ecc. I petrarchisti del secolo XVI abbandonarono il nome di strambotto, ma però nella lirica usarono volentieri l'ottava.

Ai versi amorosi di alcuni fra questi poeti, massime del Tebaldeo e di Panfilo Sasso, si contrappongono felicemente le loro poesie di contenuto politico, nelle quali essi trovano accenti più virili e più seri, perché vi parlano di cose che realmente stanno loro a cuore. Il quarto capitolo del Tebaldeo co' suoi lamenti sull'anarchia e sulla guerra che tengono divisi gli stati della penisola, colle sue esortazioni affinché il papa raccolga i popoli sotto la santa bandiera contro gl'infedeli; il sonetto 219, pieno di sdegno per la vergogna d'Italia e per la breve resistenza del regno di Napoli che non tenne fronte ai francesi nemmeno un mese, e fiero verso i re aragonesi accusati di essersi alienati il loro popolo; i capitoli XII e XIII in lode e ad eccitamento del marchese Fran-

cesco Gonzaga di Mantova, che aveva, se non vinto, almeno gravemente danneggiato i Francesi nella loro ritirata presso Fornovo sul Taro (6 luglio 1495), non sono certo poesie di segnalata bellezza, ma destano il nostro interesse, perché scaturiscono da un sentimento vero, non artefatto.

L'eco della grande sventura nazionale che colpì l'Italia colla spedizione di Carlo VIII (1494), si ripercuote in molte delle poesie di quel tempo, nelle rime del Boiardo, del Sannazaro, del Tebaldeo, del Cariteo, di Panfilo Sasso e d'altri e nei *Lamenti*, che esprimevano in forma popolare il sentimento generale del pubblico intorno ad un avvenimento politico. Una sincera carità di patria e il dolore per le discordie, la debolezza e l'onta d'Italia ispirano ad un poeta burlesco, al Pistoia, i suoi sonetti più belli, nei quali lo scherzo spensierato si muta in satira amara. Tutti sentivano di assistere ad una catastrofe grave d'imprevedibili conseguenze, la quale avrebbe deciso per lungo tempo delle sorti della nazione, e l'amore per la grande patria si destava più forte appunto allora che la si vedeva in tale pericolo. Si narrava di segni e di prodigi; a Firenze predicava il Savonarola, annunciando grandi sventure punitrici e purificatrici e ne divampava un entusiasmo di penitenza e di conversione come al tempo dei Flagellanti, benché in forma diversa. Anche in altre parti d'Italia apparivano simili predicatori di penitenza colle loro tetre profezie. Veraci erano il dolore e l'apprensione, ma provocavano solo lamenti, non una valida resistenza; mancavano i mezzi e mancava la concordia; i tempi della Lega lombarda erano passati.

L'equilibrio fra gli stati italiani era stato scosso dalla morte di Lorenzo de' Medici; l'antica gelosia, il sospetto, gl'intrighi riprendevano il loro gioco esiziale. Lodovico Sforza, che a Milano usurpava il trono di suo nipote Gian Galeazzo e che si vedeva minacciato dai disegni del suocero di questo, il duca di Calabria, per prevenirlo indusse il re francese a far valere le antiche pretensioni della casa di Anjou alla corona napoletana. Carlo VIII attraversò l'Italia quasi senza colpo ferire; il Moro era suo alleato; Venezia rimase neutrale; Firenze gli fu data in mano dall'inetto Piero de' Medici; a Roma papa Alessandro temeva fortemente di essere deposto dai cardinali nemici appartenenti al seguito di Carlo, e la nobiltà cittadina teneva per i Francesi; all'appressarsi di questi, Napoli si ribellò alla tirannide profondamente odiata de' suoi prin-

cipi. Così ciascuno pensava per sé e lasciava che gli altri andassero in rovina. In realtà Carlo non combatté contro l'Italia; quando una lega si costituì contro di lui per contrastargli il ritorno, la cosa divenne assai più seria e il regno che aveva conquistato con una facilità senza esempio, gli sfuggì di mano con altrettanta rapidità. Ma l'amara esperienza non valse ad ammaestrare gli stati; quando Luigi XII invase l'Italia (1499), vi trovò la medesima discordia, lo stesso gretto egoismo, onde ebbe buon gioco nel raggiungere il suo intento. Conquistò il ducato di Milano; nel trattato di Granada (1500) divise Napoli con Ferdinando il Cattolico, e nel 1503 il regno divenne tutto una provincia spagnuola. Da allora l'Italia non fu più libera dalla signoria straniera fino ai nostri giorni. Non mancarono disegni e tentativi per cacciare gli invasori, ma non furono né seri, né conseguenti, né senza secondi fini; la libertà e la grandezza d'Italia rimasero belle e affascinanti parole, colle quali i principi adornavano e nascondevano le loro vere intenzioni. Anche Alessandro VI le aveva sulle labbra per adescare i Veneziani; Giulio II allontanò colla lega santa i Francesi (1511) e in cambio lasciò che stabilissero ancor meglio il loro dominio i Tedeschi e gli Spagnuoli, appagandosi in fine dell'aumento della potenza della Chiesa, vero scopo di tutti i suoi sforzi. Ed egli stesso, ancora da cardinale, aveva cooperato non poco alla spedizione di Carlo e incoraggiato nel momento decisivo il re divenuto esitante; talché a buon diritto il Guicciardini lo chiamò « fatale istrumento e allora e prima e poi de' mali d'Italia ». Codesta idea della liberazione d'Italia parve per un momento sorridere anche a Leone X e di nuovo a Clemente VII e a' suoi alleati dopo la battaglia di Pavia. Il grido: Fuori i Barbari! piaceva a tutti, ma ciascuno si collegava volentieri con questi barbari, quando vedeva in ciò il suo tornaconto. Acquistare l'indipendenza colle proprie forze pareva già quasi impossibile; perfino il Machiavelli giudicava necessaria l'occupazione della Lombardia da parte dei Francesi come difesa contro gli Svizzeri, dai quali temeva un'invasione dell'Italia. Si impiegava uno degli stranieri contro l'altro; si chiamava, come nel medio evo, il più lontano aiuto contro l'oppressore presente o più potente. Mentre nei primi decenni del secolo XVI Francia e Spagna si disputavano la preda, gli stati italiani che ancora erano indipendenti, tenevano or dall'una or dall'altra parte; si era nella dura condizione di dover appar-

tenere al partito spagnuolo o al francese, di non poter essere italiani.

Dopo le guerre d'apparenza dei mercenari del secolo XV, alle quali gli Italiani si erano assuefatti, gli eserciti forestieri, la cavalleria e l'artiglieria francese, la fanteria degli Svizzeri e degli Spagnuoli, i lanzichenecchi tedeschi riempirono di terrore il paese. Ora si vedevano di nuovo grandi battaglie con molto spargimento di sangue, terribili saccheggi di città con carneficine degli inermi abitanti, e il destino dei principi e dei popoli era deciso in una giornata. Il paese, fiorente in tempo di pace, e la coltura più splendida si trovavano senza difesa in balìa delle orde che irrompevano come tempesta devastatrice. Non mancava il valore, ma la concordia. In Italia l'individuo si mostra uguale per forza a quello delle altre nazioni, superiore per intelligenza. I soldati italiani, dove comparivano, si battevano bene; la nobiltà combatteva gloriosamente, ma sotto insegne straniere; quello stesso Francesco Gonzaga, cui nel 1495 si era inneggiato, come al liberatore dell'Italia dai barbari, nel 1503 andò a Napoli al servigio dei Francesi. Dei mercenari si valevano anche gli stati stranieri; ma il nerbo dei loro eserciti era però formato da truppe nazionali, che pugnavano per il proprio principe.

L'unità d'Italia era il sogno dei poeti e dei patriotti; nella realtà vi erano solo interessi particolari cozzanti fra loro, e il paese, diviso e sminuzzato, era impotente di fronte alle masse serrate delle grandi nazioni moderne, che gli si erano formate all'intorno. Forza, libertà, sapienza politica esistevano ancora a Venezia, ma il giogo di una repubblica che non lasciava a' suoi sudditi diritti di cittadinanza, era odiato; con occhio diffidente si guardavano gli sforzi che essa faceva per estendere la sua potenza; si sospettava sempre, che Venezia volesse non già liberare l'Italia, ma sottomettersela tutta, onde era combattuta più aspramente degli stranieri dagli altri italiani. Firenze, dopo le cacciate dei Medici del 1494 e del 1527, diede pure, nonostante i molteplici errori, belli esempi di patriottismo e di spirito d'abnegazione; produsse uomini come Pier Capponi, Antonio Giacomini, il Machiavelli, il Ferrucci, Michelangelo, e nell'assedio del 1530 la città si difese gloriosamente con coraggio e costanza. Ma questo piccolo stato libero, isolato in mezzo a potenti vicini, non poté sostenersi e fu da questi maltrattato a loro piacere, sfruttato e tradito, come da Carlo VIII nella guerra pi-

sana. La discordia e la mancanza d'armi proprie furono il motivo della debolezza e della sventura d'Italia; ciò vedevano i politici di allora e meglio di tutti il Machiavelli, il quale propose e sperimentò i mezzi per salvarla, quantunque senza risultato, perché il momento non era ancora venuto. Dopo secoli le sue idee divennero realtà e l'uomo per lungo tempo disconosciuto e diffamato apparve il profeta politico della sua patria.

Nei piccoli stati d'Italia, i quali, minacciati spesso nella loro esistenza, dovevano supplire coll'abilità alla mancanza di forza, l'arte politica e la diplomazia pervennero a maggior perfezione che nelle altre nazioni d'Europa. I dispacci degli ambasciatori veneziani e fiorentini mostrano una meravigliosa esperienza delle cose politiche, una grande finezza e versatilità di osservazione e una pratica perfetta nella trattazione di difficili affari. La prima sede della scienza politica è la repubblica. I comuni medievali non potevano crear quella scienza, perché lo spirito era ancora troppo poco indipendente. La libertà ristabilita per breve tempo a Firenze trovò un'intelligenza che era intanto giunta a maturità e che si sprofondò senza riguardi nei problemi. Là i cittadini riprendono la direzione degli affari; vivo è di nuovo l'interessamento per la cosa pubblica; gli spiriti si affaticano con passione nella ricerca dei mezzi per conservare e consolidare la libera costituzione, che è minacciata da nemici interni ed esterni; i grandi mali, da cui la città e il paese sono travagliati, spingono a meditare sulle loro cause prossime e remote e conducono alla conoscenza di verità generali intorno alla forza e alla debolezza, alla prosperità e alla decadenza degli stati. Così questo breve e memorando periodo della repubblica fiorentina produsse, frutto durevole, la scienza politica, anzi in generale il principio della scienza moderna, della quale Niccolò Machiavelli fu il vero creatore.

APPENDICE

DI NOTE BIBLIOGRAFICHE E CRITICHE

Sono segnati d'asterisco a sinistra i titoli di alcuni libri che mi furono inaccessibili o giunsero troppo tardi nelle mie mani, perché me ne potessi ancora giovare. Le pubblicazioni per nozze e gli articoli di giornali settimanali non sono in generale citati se non quando mi vennero per caso sott'occhio. A supplemento delle mie annotazioni possono servire le *Tavole storico-bibliografiche della letteratura italiana* di G. Finzi e L. Valmaggi, Torino, 1889.

[Sono chiuse tra parentesi quadre le aggiunte o correzioni che il Traduttore inserisce in questa seconda edizione. L'asterisco preposto ad alcuni titoli ha un valore corrispondente a quello che gli si dà fuori delle parentesi quadre].

p. 1. G. B. Baldelli, *Vita di Giov. Boccaccio,* Firenze, 1806. Marcus Landau, *Giov. Boccaccio, sein Leben und seine Werke,* Stuttgart, 1877; opera tradotta in italiano ed arricchita di aggiunte da C. Antona-Traversi, Napoli, 1881. G. Körting, *Boccaccio's Leben und Werke,* Leipzig, 1880. Attilio Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio,* Trieste, 1879. Vincenzo Crescini, *Contributo agli studi sul Boccaccio,* Torino, 1887. Henry Cochin, *Boccace, Études italiennes,* Paris, 1890. [*A. Wesselofsky, *Il Boccaccio, la società in cui visse e i suoi contemporanei,* Pietroburgo, 1893-94, in russo; di quest'opera in due volumi fu annunciata una versione italiana; un resoconto sommario ne diede il *Giorn. stor. letterat. ital.*, XXVII, 1896, p. 435 sgg. G. Volpi, *Il Trecento,* Milano, 1898, p. 84 segg.]. — Boccaccio, *Opere volgari,* ed. Moutier, Firenze, 1827 sgg. *Le lettere edite ed inedite di mess. Giov. Boccaccio,* pubbl. da Franc. Corazzini, Firenze, 1877 (edizione delle lettere molto cattiva, ma l'unica completa). — Franc. Zambrini e Alb. Bacchi della Lega, *Le edizioni delle opere di G. Boccaccio,* nel *Propugnatore,* VIII, 1ª, 370; 2ª, 169 e 379. Ferr. Ferrari, *Bibliografia boccaccesca, Contributo,* Firenze, 1888 (estr. dalla *Rivista delle Biblioteche*).

p. 1. L'anno di nascita del Boccaccio è fissato sull'attestazione del Petrarca, *Sen.* VIII, 1 (1366), il quale dice che il suo amico era di nove anni più giovane di lui. Fil. Villani e Matteo Palmieri dicono che il Boccaccio morì

nel suo 62° anno (il 21 dicembre 1375); quindi secondo questa indicazione sarebbe nato dopo il 21 dicembre 1313; ma in tali determinazioni gli umanisti erano spesso inesatti, e forse quelli volevano dire « a sessantadue anni ».

p. 1. La questione sull'origine del Boccaccio mi pare definitivamente risolta dalla ricerca profonda del Crescini, *Contrib.*, p. 1 sgg. Per la sua andata a Napoli come mercante, vedi ibid., p. 49. [G. De Blasiis, *La dimòra di Gio. Boccaccio in Napoli*, nell'*Arch. stor. per le prov. napolet.*, XVII, 1892, pp. 71 sgg., 485 sgg. R. Davidsohn, *Il padre di Gio. Boccaccio*, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, vol. XXIII, 1899, p. 144 sg. I documenti addotti in queste pubblicazioni, se provano che il padre di Giovanni era a Napoli nel 1328 e nel 1329, non possono di per sé modificare le conclusioni accettate dal Gaspary sul tempo dell'andata a Napoli del figlio, che proprio non pare fosse condotto colà dal padre: cfr. Crescini, p. 45 sgg.].

p. 2. N. F. Faraglia, *Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò*, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III (1889), p. 313.

p. 2. Queste lettere giovanili sono quattro delle cinque contenute nel cod. Laurenz. XXIX, 8, delle quali credo provata l'autenticità dall'Hortis, *Studi*, p. 259 sgg. Nel Corazzini sono a p. 439 sgg. [L'autenticità di quelle lettere confermò H. Hauvette, dimostrando autografa la parte del codice, che le contiene, *Notes sur des manuscrits autographes de Boccace à la biblioth. Laurentienne*, nei *Mélanges d'Archéol. et d'Histoire*, XIV, 1894, p. 86 sgg.]. La lettera *Sacrae famis*, p. 457 sgg., ha la data del 28 giugno, dunque certo del 1338, poiché le lotte dei Marresi e dei Gatti a Barletta, delle quali parla il Boccaccio come di cose recenti, sono da Gio. Villani, XI, 80, poste in quell'anno (cfr. *Literaturblatt für germ. u. rom. Phil.*, 1881, p. 23): è vero che per il Villani l'anno durava fino al 25 marzo 1339. Quegli a cui il Boccaccio scrive, non è un maestro, come credeva il Ciampi, ma un condiscepolo, per il quale, come per lui, gli studi erano solo occupazione accessoria e che era veramente mercante; ad Andalone non è dunque da pensare affatto.

p. 2. Che il *Mons Falernus* è per il Boccaccio Posilipo vedi provato nel *Lit. Bl.*, 1881, p. 23; inoltre vedi anche il luogo del *Filocolo*, vol. II, p. 23 e Benvenuto da Imola, *Commento di Dante*, vol. III, p. 86.

p. 3. Che il Boccaccio si sia innamorato di Fiammetta nel 1338 e quindi l'11 aprile, come ammise il Witte, è l'opinione più verosimile; vedi Körting, p. 105 sgg. Quell'amore cominciò sette anni e quattro mesi dopo il suo arrivo a Napoli (*Ameto*, ed. Moutier, p. 153 sg.). Essendosi egli innamorato a Pasqua, andò a Napoli alla fine di un anno e al più tardi alla fine del 1330, perché poteva ricordarsi dell'arrivo dell'Acciaiuoli, che ebbe luogo nel 1331 (vedi lettera al Nelli, nel Corazzini, p. 152). Se andò alla fine del 1330, si innamorò nel 1338; dopo non è possibile, ma anche prima è ben difficile. Le lettere della Laurenziana parlano di recenti pene amorose; pur troppo quella che troncherebbe la questione (*Mavortis miles extrenue*, sulla recente perdita della felicità), è senza data, ma però tutte sembrano scritte in uno spazio di tempo non lungo e quella al duca di Durazzo è dell'aprile 1339; un'altra, come si è visto, del 28 giugno, certo del 1338. Questa sarebbe poi stata scritta

prima che egli raggiungesse la sua felicità, il che accadde in autunno (vedi *Amorosa Visione*, XLVI e Crescini, p. 130, n. 2), le altre dopo che la ebbe perduta; infatti quella non contiene lamenti tanto vivi e mostra l'autore occupato nello studio del diritto, come il principio del *Filocolo*.

p. 4. Fonte diretta del *Filocolo* non furono gli antichi poemetti francesi, ma probabilmente un poemetto popolare italiano molto affine a quel *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, che ci si è conservato, ma più ampio di esso; di ciò vedi la dimostrazione in V. Crescini, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, vol. I, Bologna, 1889 (*Scelta di curiosità lett.*, 233). [Più precisamente, fonte del *Filocolo* sarà stata una redazione franco-veneta della leggenda o un rimaneggiamento toscano di una tale redazione, come ha poi dimostrato il Crescini nel II vol. di quest'opera, Bologna, 1899, p. 10 sgg. (*Scelta*, 249)].

p. 4 sgg. Sul *Filocolo*, vedi Zumbini, *Il Filocopo del Boccaccio*, Firenze, 1879. Inoltre F. Novati, *Sulla composizione del Filocolo*, nel *Giornale di fil. rom.*, III, 56 sgg. e sullo stesso argomento *Ztschr. f. rom. Phil.*, V, 449 sgg. Sul nome Marmorina, vedi ancora *Nuova Antologia*, 15 sett. 1883, p. 376; cfr. anche Thomas, nella *Romania*, XI, 541 e Crescini, *Il cantare*, I, 163 n. [II, 10 e 239 sg.].

p. 4 sg. Sul falso titolo *Filocopo*, vedi *Ztschr. f. rom. Philol.*, III, 395 sg. e Crescini, *Il cantare*, I, 356 sgg. I mss. hanno naturalmente *Filocolo*. Giambatt. Giraldi voleva cambiare il titolo in *Filocalo*, cioè *amatore di bellezza*, vedi *Lettere di Bernardo Tasso* (ed. 1733), II, 208; quei pedanti non si prendevano neppur la briga di leggere il libro di cui correggevano il titolo. Secondo l'opinione del Vitelli e del Rajna il Boccaccio avrebbe sfigurato κόπος in κόλος per la somiglianza di π e λ nei mss., vedi Crescini, ibid., I, 365 sg. Con χόλος spiegava il titolo già Marco Guazzo nel 1530, vedi Crescini, I, 361. Questi nota anche (p. 357, n.) che i mss. e le stampe più antiche leggono bene *colon* o *cholon* e spiegano giustamente *philos* con *amore*.

p. 5. I poeti, dai quali il Boccaccio desunse, sfigurandoli, i suoi elementi classici, furono specialmente Virgilio ed Ovidio, vedi Zumbini, l. c., p. 31 sg. La scena delle arti magiche di Tebano nella quarta questione amorosa è calcata su quella di Medea nelle *Metamorf.* d'Ovidio, vedi Zingarelli, nella *Romania*, XIV, 433 sgg. Questo però era già stato notato dal Papanti, *Catalogo dei novellieri*, Livorno, 1871, I, 69 sgg. Su di una derivazione da Stazio vedi Crescini, *Il cantare*, I, 174, n.

p. 6. Il *joc partit*, come trattenimento di società fra dame e cavalieri, si trova nell'*Essenhamen de la donzela* di Amanieu de Sescas (fine del secolo XIII), nel Bartsch, *Provenz. Lesebuch*, Elberfeld, 1855, p. 142, v. 79 e 143, v. 60 sgg. Simili giuochi furono in uso ancora per lungo tempo, come nelle conversazioni della corte d'Urbino, delle quali ci informa il Castiglione nel *Cortegiano*, o tra la società senese del secolo XVI, specialmente poi presso i Rozzi, che si intrattenevano coi *Dubbi*, *Casi*, *Quistioni*, vedi C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi*, Firenze, 1882, I, 124 sgg.: su tali giochi nella società italiana del Rinascimento vedi inoltre Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*,

XIII, 382 sgg. E così troviamo di nuovo siffatte discussioni nei salotti francesi del sècolo XVII, donde li prese M[lle] de Scudéry per inserirli nelle conversazioni de' suoi romanzi. — La prima delle questioni amorose del Boccaccio si trova in una tenzone italiana fra un Adriano ed un frate Antonio da Pisa; solo che qui sono tre gli amanti ed il terzo riceve uno schiaffo, vedi *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1885, p. 74. La questione piacque; essa ritorna, quale nel Boccaccio, in un sonetto: *Con ciò sia che sien dui diversi amanti*, che un ms. estense attribuisce al Poliziano, *Opere volgari del Poliziano*, ed. Casini, Firenze, 1885, p. 268; [ma che è di un rimatore della seconda metà del Trecento, Pier Montanaro, vedi F. Flamini, *Spigolature di erudizione e di critica*, Pisa, 1895, p. 104]. La dichiarazione d'amore mediante una corona anche nella prima egloga di Andrea Calmo e nel dramma pastorale di L. Groto, *Il pentimento amoroso.* Si trova pure nel *Wilhelm Meister* del Goethe, vedi la tesi di L. Goldschmidt dietro la dissertazione *Die Doctrin der Liebe bei den ital. Lyrikern des XIII Jahrh.*, Breslau, 1889. La quistione amorosa del *joc partit* di Savaric de Mauleo è riprodotta in un sonetto del cod. Parm. 1081 (*Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 44): « Io riguardo costui col viso lieto E poi l'altro trascino con la mano E a l'altro tento il piè soave e piano... ». Sulla diffusione di questo motivo in altri paesi, vedi anche I. Bolte, *Die streitenden Liebhaber*, nella *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, II, 575. — La terza questione rassomiglia a quella che è in una tenzone di Palamidesse Belindore o di Rustico di Filippo, vedi *Lit. Bl.*, 1885, p. 74, ed anche in provenzale si trova qualche cosa di simile, vedi Knobloch, *Die Streitgedichte im Provenz. und Altfrz.*, Breslau, 1886, p. 69. — La questione se sia meglio amare una fanciulla od una donna, la quale rassomiglia alla nona, non è rara né in prov. né in ital. né in franc., vedi Knobloch, ib., p. 47 e 68. — La dodicesima questione si ritrova nella tenzone provenzale di D'Esquilha e Jozi, *M. G.* 1019, vedi *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1889, p. 111. — Nel secolo XV un senese, Jacomo Serminocci, diede una versione poetica dell'episodio delle tredici questioni d'amore sotto il titolo di *Libro di Definitioni*, vedi P. Papa, *Un capitolo delle Definizioni di Jac. Serminocci*, Firenze, 1887, per nozze Renier, [e *Giorn. storico*, XXVII, 442].

p. 7. Che il *Filocolo* fu finito solo a Firenze e che frattanto fu composto il *Filostrato*, nei primi tempi dell'amore del Boccaccio, provò il Crescini, *Contrib.*, p. 70 e 190 sgg.

p. 7. Sul nome Griseida, vedi R. Barth, *Guido de Columna*, dissertaz., Leipzig, 1877, p. 36. — *Filostrato* sembra composto di φίλος e del latino *stratus* (sternere) invece del greco στρωτός.

p. 7. Pare che il Boccaccio abbia attinto di preferenza a Benoît de Sainte-More, ma che si sia insieme giovato anche di Guido delle Colonne, il cui libro discende dal romanzo stesso di Benoît. Le derivazioni di particolari atte a fornire prove sono certo assai rare; ma le parole di Troilo su Calcante (*Filostr.*, IV, 38) concordano discretamente con ciò che dicono i Troiani nel *Rom. de Troie*, 12967 sgg., mentre in Guido manca il discorso. D'altra parte lo svenimento di Griseida al momento della separazione (*Filostr.*, IV, 117 sgg.)

si trova in Guido e manca nel *Roman de Troie*, come osservò il Bartoli, *I precursori del Boccaccio*, Firenze, 1876, p. 65. In generale Guido accorcia sì fortemente il racconto, e l'episodio diviene in lui sì poco appariscente, che egli difficilmente avrebbe potuto da sé solo suggerire al Boccaccio la trattazione di quel soggetto. Il Moland e il D'Héricault, *Nouvelles françoises en prose du XIV^e siècle*, Paris, 1858, p. LXXXVI sgg. ed il Barth, l. c., p. 34 sgg., lasciano la questione indecisa; lo Joly, *Benoît de Ste-More et le roman de Troie*, Paris, 1870, I, 504, crede ad un'azione preponderante di Benoît; vedi anche E. Gorra, *Testi inediti di Storia Troiana*, Torino, 1887, p. 336 sgg. (per le fonti nulla di nuovo). [La prevalenza delle derivazioni da Benoît è dimostrata da P. Savy Lopez, *Il Filostrato di G. Boccaccio*, nella *Romania*, XXVII, 442 sgg., dove sono pure buone osservazioni sugli altri elementi letterari che si uniscono insieme nel *Filostrato*. Vedi anche G. Volpi, *Una canzone di Cino da Pistoia nel Filostrato del B.*, nel *Bullettino stor. pistoiese*, I, 1899, p. 116 sgg.].

p. 10. Acconce osservazioni sull'originalità del Boccaccio nel *Filostrato*, in Bartoli, *I precursori del Boccaccio*, p. 67 sgg.; vedi anche Gorra, l. c., p. 341 sgg. e Fr. Novati, *Istoria di Patrocolo e d'Insidoria*, Torino, 1888, p. XXXVI sgg., cfr. però *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1889, p. 336. [Sui caratteri dei personaggi Savy Lopez, l. c., p. 458 sgg.].

p. 11. Il Crescini ha il merito di avere nel suo *Contributo* studiate colla maggior diligenza le opere giovanili del Boccaccio per trarne notizie biografiche, cosicché poté lumeggiare l'indole della relazione di Giovanni con Fiammetta e fissare con sicurezza l'ordine di successione della maggior parte delle opere stesse. Il suo bel lavoro mi riuscì di grandissima utilità. Il Novati, l. c., p. XL n. cerca di confutare l'opinione del Crescini sul tempo di composizione del *Filostrato*, cui pone di nuovo dopo il tradimento di Maria; vedi però *Lit. Bl.*, 1889, p. 337. [Segue l'opinione del Novati e procura di rincalzarla il Volpi, *Il Trecento*, p. 264].

p. 11. La lettera *Nereus Amphitritibus* (Corazzini, p. 441 sgg.) è diretta al falso amico, che aveva propalato le cose dette dal Boccaccio intorno ad un personaggio potente; vedi ibid., p. 444: « Dixisti enim aeripedi de belligero Quiritium quae tuo pectori servanda tradideram..... ». Chi fosse questo « piè veloce guerriero dei Quiriti », che in seguito a ciò punì il Boccaccio, non è noto.

p. 11. Le *Muse nude* nella *Teseide*, XII, 84, significano la poesia in lingua volgare; già il Trissino osservò che la strofe si riferisce al *De vulg. eloq.* di Dante, vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 25.

p. 12. Sulle fonti classiche della *Teseide* (specialmente la *Tebaide* di Stazio) vedi Crescini, *Contrib.*, p. 224 sgg. Sugli elementi medievali ibid., p. 243 sgg. Per ammettere un modello greco non v'ha nessuna fondata ragione, ib., p. 238 sgg. [*J. Schmitt, *La Théséide de Boccace et la Théséide grecque*, nelle *Études de philol. néogrecque*, fasc. 92° della *Bibl. de l'école des hautes études*, Paris, 1892].

p. 13. Sullo stile poetico del Boccaccio, vedi Foscolo, *Sul testo del Decamerone*, nelle *Opere del Foscolo*, III, 55.

p. 13. Su ottave, che sono probabilmente più antiche del *Filostrato*, P. Rajna, *Ztschr. f. rom. Phil.*, II, 250 (vedi però Parodi, *Studi di fil. rom.*, IV, 461) e Crescini, *Contrib.*, p. 217; ottave anteriori a quelle del Boccaccio anche nel *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, vedi Crescini, *Il Cantare* ecc., I, 491. [Per le varie opinioni poi sull'origine dell'ottava rima, vedi P. E. Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Milano, 1893, p. 199 sg. Il Flamini la vorrebbe derivata dalla stanza di ballata; vedi i suoi *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, 1895, p. 150 sg. e *Rass. bibliograf. della letterat. ital.*, IV, 1896, p. 169 sgg.].

p. 13 sg. Sul *Ninfale Fiesolano*, B. Zumbini, *Una storia d'amore e morte*, nella *Nuova Antologia*, 1° marzo 1884 [articolo ristampato col titolo *Il Ninf. fiesolano di G. B.*, Firenze, 1896 (*Bibliot. critica d. letterat. ital.*, 14). Specialmente per le fonti della narrazione leggendaria della fondazione di Fiesole e di Firenze, P. Provasi, *Due poemetti mitologici dei secoli XIV e XV*, Pavia, 1899, p. 30 sgg.]. Una nuova edizione del *Ninfale* nei *Poemetti mitologici de' secoli XIV, XV e XVI*, pubbl. da F. Torraca, I, Livorno, 1888.

p. 15. Le egloghe del Boccaccio furono stampate nei *Bucolicorum Auctores XXXVIII*, Basilea, 1546, p. 598 sgg. ed ancora altre due volte. La lettera a fra Martino nel Corazzini, p. 267 sgg. Delle egloghe trattano l'Hortis, *Studi*, in principio, e, correggendolo in molte parti, B. Zumbini, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 94 sgg. ed anche F. Macrì-Leone, ibid., XV, 79 sgg. [Dell'egloga III sarà appunto del 1348 l'abbozzo primitivo, che fu pubblicato da H. Hauvette, *Notes* cit., p. 139 sgg.; ma la redazione definitiva è di qualche tempo posteriore, vedi Hauvette, *Sulla cronologia delle egloghe latine del Boccaccio*, nel *Giorn. storico*, XXVIII, 1896, p. 154 sgg. Pur ammettendo anche per altre egloghe boccaccesche l'esistenza di abbozzi anteriori, l'Hauvette sostiene che la composizione definitiva del *Bucolicum Carmen* è da porsi fra il 1351 e il 1367 e che le egloghe sono disposte « nell'ordine stesso nel quale furono concepite e scritte ». Con buoni argomenti egli dimostra che l'egl. VIII è probabilmente del 1355 (p. 159 sgg.); ma la sua tesi sull'ordinamento generale dell'opera non pare del tutto provata, specialmente per ciò che riguarda le due prime egloghe. Sugli elementi costitutivi delle egloghe X, XIV e XV, vedi E. Carrara, *Un oltretomba bucolico*, Bologna, 1899].

p. 15. L'*Ameto* nelle *Opere*, ed. Moutier, vol. XV, ed anche in Gio. Boccaccio, *Opere minori*, Milano, Sonzogno, 1879, p. 143 sgg. Nel racconto di Emilia si dice che sono passati due quinti del secolo XIV; siamo dunque al più presto nel 1341; nel racconto di Fiammetta re Roberto (m. 19 gennaio 1343) è nominato come vivo; siamo dunque al più tardi nel 1342.

p. 17. Una scena allegorica simile a quella che chiude l'*Ameto*, è nella visione del *Filocolo*, l. IV, ed. Moutier, vol. II, p. 124 sg. Sull'allegoria dell'*Ameto* parla ampiamente il Crescini, *Contrib.*, p. 63 sgg.

p. 18. L'*Amorosa Visione* fu composta dopo l'*Ameto* e prima della morte di re Roberto, quindi certo nel 1342, vedi Landau, p. 64, n. Che la terza poesia di dedica non è né una canzone né una ballata, come fu detto, ma bensí un sonetto doppio codato, fu notato nel *Lit. Bl.*, 1881, p. 25. —

Sull'*Amorosa Visione* vedi Crescini, *Contrib.*, p. 113 sgg. A ragione egli mi rimprovera di avere scambiato la guida colla Venere celeste invocata al principio del cap. II. Ora confesso di non sapere chi sia la guida, poiché anche l'interpretazione del Crescini (la Fortezza) non mi persuade. [Il Volpi, *Il Trecento*, p. 265, crede sia la Ragione; ed è vecchia interpretazione del Crescini, ora sostenuta anche da Eugenio Rossi, *Dalla mente e dal cuore di Gio. Boccaccio*, Bologna, 1900, p. 83 sgg.].

p. 20. Le dame che il Boccaccio celebra nell'*Amorosa Visione* sono in gran parte dimostrate storiche nel buon lavoro di C. Antona-Traversi, *Notizie storiche sull'Amorosa Visione*, negli *Studi di fil. rom.*, ed. dal Monaci, I, 425 sgg.: vedi inoltre le correzioni del Crescini nella *Rivista critica della lett. ital.*, III, 16 sgg.

[p. 21. A. Dobelli, *Il culto del Boccaccio per Dante*, nel *Giornale dantesco*, N. S., vol. II, 1897].

p. 23 sgg. *Rime di Gio. Boccacci*, pubbl. da G. B. Baldelli, Livorno, 1802, ristampate nell'ediz. Moutier delle *Opere*, vol. XVI (1834). Una scelta in Carducci, *Rime di Cino da Pistoia e d'altri*, Firenze, 1862, p. 352 sgg. Le ballate e l'unico madrigale anche in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 158 sgg. — F. Mango, *Delle rime di M. G. Boccacci*, nel *Propugnatore*, XVI, 1ª, 386 sgg. [Sull'imitazione dantesca nelle rime del Boccaccio, oltre al citato articolo di A. Dobelli, F. Flamini, negli *Studi di storia lett. ital. e straniera*, Livorno, 1895, p. 19 sgg.].

p. 24. La *Fiammetta* nell'ediz. Moutier, vol. VI (1829), e *La Fiammetta di Giov. Boccacci*, Firenze, Barbèra, 1864; anche nelle *Opere minori*, ed. Sonzogno, p. 19 sgg. — Naturalmente Panfilo è di nuovo un nome greco significativo, il *tutto amore*, vedi *Lettere del Bocc.*, p. 269.

p. 25. Il 3 aprile 1339 il Boccaccio scrisse la lettera al duca di Durazzo; questa è l'ultima attestazione della sua presenza a Napoli. — Come nella *Fiammetta* siano scambiate le parti da quel che erano nella realtà, vedi nel Crescini, *Contrib.*, p. 163. Come il Boccaccio si sia in essa giovato (talvolta prendendone le parole) delle *Eroidi* d'Ovidio, vedi ibid., p. 156 sgg., ed a p. 160 sgg. l'interessante dimostrazione della derivazione di una scena dall'*Hippolytus* di Seneca.

p. 26. La lettera del 1348 da Forlì a Zanobi da Strada nel Corazzini, p. 447 sgg. Inoltre sul soggiorno a Ravenna e a Forlì, vedi Hortis, *Studi*, p. 7 sgg.; egli distrusse la credenza in un soggiorno a Napoli nel 1345, p. 12, n. 1. Per il giudizio sulle egloghe III-VI vedi specialmente Zumbini, *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 102 sgg. e Macrì-Leone, ibid., XV, 87 sgg., che un po' sofisticamente nega la contradizione fra esse. [Per la III vedi anche Hauvette, *Notes sur des mss. de Boccace*, p. 125 sgg., le cui acute osservazioni rendono sempre più probabile la presenza del B. a Napoli nel 1348].

p. 27. Il *Corbaccio* nell'ediz. Moutier, vol. V, in fine; nelle *Opere minori*, ed. Sonzogno, p. 259 sgg. Che l'autore avesse più di quarant'anni, si conchiude da un luogo a p. 275 di quest'ultima edizione. (Così già il Manni). Tuttavia il Tobler, *Die Berliner Hs. des Decameron*, Berlin, 1887, p. 2,

n. 3, osservò giustamente, che nella stampa il passo non appare del tutto corretto. — Giov. Pinelli, *Appunti sul Corbaccio*, nel *Propugnatore*, XVI, 1ª, p. 169 sgg. dove è anche indicata la derivazione da Giovenale. *Attilio Levi, *Il Corbaccio e la Div. Commedia*, Torino, 1889. La spiegazione del titolo data dallo Schuchardt nel *Jahrbuch für roman. u. engl. Lit.*, XII, 114 (= spagn. *corbacho*, franc. *cravache*) mi lascia dei dubbi, non essendo la parola nota in italiano in tal senso. — Una versione del *Corbaccio* in ottava rima del notaio fiorentino Lod. Bartoli, scritta nel 1414, fu pubblicata da G. Mazzoni nel *Propugnatore*, N. S. I, 2ª, p. 240.

[p. 29. Ai 17 di maggio del 1351 il Boccaccio nominava procuratori suoi e del pupillo Jacopo due notari fiorentini e nel tempo stesso si inscriveva all'arte dei giudici e notai; vedi I. Sanesi, *Un documento inedito su Giovanni Boccaccio*, nella *Rass. bibliograf. d. letterat. ital.*, I, 1893, p. 120 sgg.].

p. 29. La biografia del Petrarca in Rossetti, *Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio*, Trieste, 1828, p. 316 sgg. Che fu composta nel 1348 o 49, e non fra il 1343 ed il 45, come voleva il Rossetti, vedi provato nel *Lit. Bl.*, 1881, p. 25. G. Voigt, *Die Wiederbelebung*² ecc., I, 167, n. 4 [nella vers. ital. I, 168, n. 4], la pose nel 1353, ma allora il Petrarca non era a Parma. [Intorno alla biografia del Petrarca scritta dal Boccaccio, vedi anche Hauvette, *Notes sur des manuscrits de Boccace*, p. 114 sgg.]. — Che il Boccaccio e il Petrarca si videro per la prima volta nel 1350, mostra con sufficiente chiarezza il Fracassetti in Petrarca, *Lett. fam.*, vol. III, p. 6; [vedi ora anche Hauvette, p. 121 sg.]. Sul soggiorno a Padova presso il Petrarca nel 1351, vedi Boccaccio, *Lettere*, p. 47 sg.; su quello a Milano nel 1359, Petrarca, *Fam.*, XX, 6 e 7; il 16 marzo il Boccaccio si trovava colà, vedi De Nolhac, in *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 409.

p. 30. La letteratura sulla conoscenza del greco nel medio evo è indicata dal Voigt, *Wiederbelebung*², II, 106, n. 2; [della versione italiana, II, 103, n. 1]. Sugli studi greci del Boccaccio vedi Hortis, *Studi*, p. 367 sgg. Per la cronologia della relazione con Leonzio Pilato, vedi Körting, p. 260 sg. e *Lit. Bl.*, 1881, p. 24. — Il primo canto dell'*Iliade* e il primo dell'*Odissea* nella traduzione di Leonzio sono stampati in Hortis, *Studi*, p. 543 sgg. Per ciò che riguarda questa traduzione e la falsa attribuzione di essa al Crisolora data da alcuni mss., vedi inoltre Vahlen, in *Wiener Sitzungsberichte*, vol. 61, p. 394 sg. e Voigt, *Wiederbelebung*², II, 112, n. 2 e 3; [della versione italiana, II, 108, n. 2 e 3; cfr. anche G. Zippel, *Giunte e Correzioni al Voigt*, Firenze, 1897, p. 49]. Il Filelfo poi rimproverò Candido Decembrio di essersi appropriato la traduzione di Leonzio, *Sat.*, VIII, 3, e quegli infatti se ne servì largamente. Le osservazioni che ad essa fece il Petrarca, delle quali parla nello stesso luogo il Filelfo, si trovano nel ms. parigino, già del Petrarca, della traduzione stessa e ne trattò il De Nolhac, *Les scholies inédites de Pétrarque sur Homère*, nella *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, t. XI (1887), p. 97 sgg. Quivi pure una storia della traduzione di Omero, la quale però contiene alcune inesattezze: contro la n. 4 di p. 101 vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 25; le *Senili*, IV, 1 e 2 (p. 102) sono del 1367 (vedi *Lit. Bl.*, ib.,

p. 24); dunque in quell'anno il Petrarca ricevette la traduzione. Come mostra il De Nolhac, le postille, che sono molto numerose, appartengono agli ultimi anni del Petrarca. [L'articolo del De Nolhac, corretto e rifuso, fa ora parte del suo libro *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, 1892, p. 339 sgg.]. — Tra le affermazioni del Boccaccio e quelle del Petrarca sull'origine della traduzione non vi è contradizione, vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 25. Il Boccaccio fece venire il ms., il Petrarca commise e pagò la traduzione; [vedi anche De Nolhac, *Pétrarque et l'human.*, p. 344 sg.].

p. 30. Nel 1364 il Petrarca scriveva al Boccaccio (*Sen.*, V, 2) di aver udito da altri, che egli, il Boccaccio, avesse intenzione di dare una nuova forma a' suoi scritti giovanili. Ma ciò sarebbe poi stato soltanto allo scopo di renderli più morali.

p. 31. Sugli scritti latini del Boccaccio vedi la grande, dottissima e diligente opera dell'Hortis, *Studi* ecc. Un'epistola poetica latina inedita a Zanobi da Strada fu pubbl. da C. Frati nel *Propugnatore*, N. S. I, 2ª, 31. — Il libro *De Montibus, Sylvis*, etc. è per lo più stampato in fine alle edizioni del *De Geneal. Deor.*, p. es. Venetiis, 1494. — Del *De Casibus* ho potuto adoperare solo la traduzione italiana: Giov. Boccaccio, *I casi degli huomini illustri*, trad. per Gius. Betussi, Fiorenza, 1598. La dedica a Mainardo Cavalcanti è del 1374 o 75 (vedi *Lettere*, p. 363 sgg.), come già vide il Baldelli, p. 387; ma il Boccaccio dice il libro già vecchio. — *De claris mulieribus*, Berna, 1539. La dedica ad Andrea Acciaiuoli è verosimilmente del 1362, così il Landau, con cui si accorda l'Hortis, p. 89, n. 2.

p. 32. Sull'erudizione del Boccaccio vedi Jul. Schück, *Zur Charakteristik der ital. Humanisten des XIV und XV Jahrh.*, Breslau, 1857; Hortis, *Studi*, p. 363-524 ed acconce osservazioni anche nel Körting, p. 363 sgg.

p. 32. *De Genealogia Deorum*, Vicenza, 1487; Venetiis, 1494, ecc. Il titolo esatto è *De Genealogiis Deor.*, come hanno i migliori mss. secondo l'Hortis, p. 161, n. 1. Sulla cronologia della composizione *Ztschr. f. rom. Phil.*, III, 586 e Hortis, p. 158 sg.

p. 33. Sulla differenza tra il classicismo del Boccaccio e quello del Petrarca acute osservazioni in Zumbini, *Il Filocolo*, p. 40.

p. 33. I documenti su due insignificanti uffici, che il Boccaccio sostenne nel 1351 e nel 1367-68, sono in Crescini, *Contrib.*, p. 258 sg. Ma un documento del primo è già in V. Imbriani, *Giornale napoletano*, N. S. vol. VII, p. 84 e del secondo aveva già parlato il Mazzuchelli e dietro a lui il Baldelli (p. 192). [Un altro documento spettante al primo di quegli uffici è pubblicato da G. Geròla nel *Giorn. storico*, XXXII, 1898, p. 358].

p. 33. L'ambasceria *ad partes Romandiolae et Lombardiae* cade fra il 25 agosto ed il 27 settembre 1351, vedi il documento in V. Imbriani, l. c., p. 84. Ma questo viaggio non può essere identificato con la missione al Petrarca, come pensava l'Imbriani (p. 85), perché la risposta del Petrarca ai Fiorentini è già del 6 aprile, vedi Fracassetti, *Fam.*, vol. III, p. 43, e nell'agosto il Petrarca era da molto tempo in Francia. In quello scritto l'Imbriani mette in dubbio con buone ragioni l'esistenza di Beatrice, figlia di Dante, e quindi la

missione del Boccaccio a lei. [Un nuovo documento ha ora accertata l'esistenza della figliuola di Dante, vedi S. Bernicoli, in *Giornale dantesco*, S. III, a. VII, 1899, p. 337 sgg.; talché rimane confermata indirettamente anche la missione del Boccaccio a Ravenna, dove nel 1350 fu inviato dai Capitani d'Or San Michele a recare un sussidio a Beatrice Alighieri. Del resto che i dubbi dell'Imbriani e d'altri non avessero saldo fondamento, era stato osservato già prima della scoperta del nuovo documento, vedi *Bullettino d. società dantesca ital.*, N. S., IV, 1897, p. 159]. — Sulle ambascerie al marchese di Brandeburgo ed al papa vedi Attilio Hortis, *Giov. Boccacci ambasciatore in Avignone* ecc., Trieste, 1875, p. 6-21 e Landau, p. 161 sgg. e 221 sgg. [Sull'ambasceria del 1354 ad Avignone un nuovo documento pubblicò G. Geròla, in *Giorn. storico*, XXXII, 1898, p. 358. Qui pure il documento di un'ignota ambasceria a Certaldo nello stesso anno].

p. 34. Del soggiorno a Ravenna parla la lettera a p. 49 del Corazzini. Un'altra dimora nella stessa città, che non si sa quando abbia avuto luogo, risulta da una lettera al Petrarca, ibid., p. 307. I frequenti viaggi a Ravenna si spiegano anche pel fatto che il Boccaccio aveva colà dei parenti, vedi Guerrini e Ricci, *Studi e polemiche dantesche*, Bologna, 1880, p. 38.

p. 34. La lettera al Nelli nel Corazzini, p. 131 sgg. Sul tempo del viaggio a Napoli, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 389 sgg. Il Macrì-Leone, ibid., XIII, 282 sgg. si sforza invano di oscurare novamente ogni cosa; l'argomento, che egli considera come decisivo contro di me (p. 289 sg.), fu già dimostrato da lungo tempo di nessun peso, vedi *Ztschr. f. rom. Phil.*, V, 378. — Della lettera al Nelli si giovò il Poggio nel *De infoelicitate principum*, in Poggii, *Opera*, ed. 1513, fol. 153.

p. 34. Sul possedimento del Boccaccio a Certaldo vedi *Lettere*, p. 320. [Sulle condizioni economiche del Boccaccio, I. Sanesi, nella *Rass. bibliograf.*, I, 120 sg.]. — La lettera del Petrarca, *Sen.* I, 5, è del 28 maggio 1362, quindi anteriore al viaggio a Napoli, ma il rifiuto è posteriore; o piuttosto l'invito fu ancora ripetuto più tardi, come già prima era stato fatto più volte (vedi *Sen.* I, 5 in fine); così in *Ecl.* XVI: « Quid non Sylvanum sequeris jam saepe vocatus ».

p. 35. L'incontro col Petrarca a Padova fra il giugno e l'ottobre del 1368 risulta da Petrarca, *Sen.*, X, 4 e 5. Questo già prova, come osservò il Fracassetti, *Fam.*, vol. III, p. 20, che il viaggio a Venezia, nel quale il Boccaccio non trovò l'amico, non può cadere in quell'anno. Inoltre il Boccaccio dopo il ritorno da Venezia scriveva di aver ricevuto dal Petrarca una lettera *IV Kal. Jun. Ticini scriptam* (*Lettere*, p. 128), cioè il 29 maggio. Ma nel 1368 il Petrarca andò a Pavia solo il 30 maggio (*Sen.*, XI, 2). Dopo il 1368 la visita mancata a Venezia non può cadere, perché in quell'anno il Petrarca lasciò quella città; e neppure prima del 1367, perché è menzionata già la lettera del Petrarca sulla sua vecchiezza, cioè quella del 20 luglio 1366 (*Sen.*, VIII, 1). L'anno dunque è il 1367. Le obbiezioni del Körting (p. 309, annotaz. 2) si possono facilmente confutare: che il Petrarca non fosse allora a Pavia, non è possibile provare; se il Boccaccio non ne nomina il nipote Francesco, può

darsi che il fanciullo non fosse a casa, ma presso suo avolo, come nel 1368, quando vi morì.

p. 35. Sul viaggio a Napoli, Hortis, *Studi*, p. 283 sgg., il quale però si inganna, credendo che il Boccaccio abbia lasciato Certaldo per andare a S. Stefano, vedi sotto.

p. 35. Sui sentimenti del Petrarca verso Dante, meglio di ogni altro parlarono il Carducci, *Studi letterari*, Livorno, 1874, p. 320 sgg. [nelle *Opere*, VIII, 236 sgg.], e l'Hortis, *Studi*, p. 303 sg., il quale ha mostrato, come il preteso biasimo di Dante contenuto nel *Rer. Mem.* del Petrarca si fondi su di una corruzione del testo ed il passo suoni invece lode; cfr. anche Novati, *Giorn. stor. letterat. ital.*, XIV, 463 sg. [e Vitt. Rossi, *Dante e l'umanesimo*, nel vol. miscellaneo *Con Dante e per Dante*, Milano, 1898, p. 171 sgg. Quivi, a p. 180 sg. anche la bibliografia dei più recenti scritti sulla questione]. — Il *Carmen* del Boccaccio meglio che altrove in Carducci, ibid., p. 363 sg. [nelle *Opere*, VIII, 286 sgg.]. La lettera del Petrarca, *Fam.*, XXI, 15, è la risposta ad esso e ad una lettera del Boccaccio sullo stesso argomento andata perduta, vedi Fracassetti, in *Dante e il suo secolo*, p. 629, e Carducci, p. 322.

p. 35 sgg. *Il Comento di Giov. Boccacci sopra la Commedia, preceduto dalla Vita di Dante Alighieri*, ed. G. Milanesi, Firenze, 1863. Una nuova diligentissima edizione della *Vita* pubblicò il Macrì-Leone, *La Vita di Dante scritta da Gio. Boccaccio, testo critico*, Firenze, 1888. Egli dimostra che la *Vita* fu composta non prima del 1351 e con argomenti meno sicuri la pone verso il 1364 (vedi p. LXXI sgg.). La redazione più breve della *Vita di Dante* pubblicata per la prima volta nel 1809 non può essere del Boccaccio, come dimostrò Max Kuhfuss, *Ztschr. f. rom. Phil.*, X, 177 sgg., e due anni dopo, presso a poco coi medesimi argomenti, di nuovo il Macrì-Leone, l. c., p. IX sgg., il quale fece anche conoscere altre elaborazioni della *Vita di Dante*, p. XLI sgg. [Una nuova e assai pregevole edizione della redazione più breve diede or ora E. Rostagno, *La vita di Dante. Testo del così detto Compendio attribuito a Gio. Boccaccio*, Bologna, 1899 (*Bibliot. storico-critica della letterat. dantesca*, II-III). E il Rostagno con argomentazione persuasiva sostiene che il *Compendio* è anzi un primo abbozzo, una composizione anteriore alla *Vita intera*, dovuta essa stessa al Boccaccio; cfr. anche G. Vandelli nel *Bullett. d. società dant. ital.*, N. S. VII, 1900, p. 106 sgg.].

p. 36. *Hieronymus adversus Jovinianum*, I, 47; quando il Boccaccio nel Commento a Dante, lez. 58, p. 438 sgg., tradusse liberamente in italiano il medesimo luogo, citò egli stesso la sua fonte.

p. 37. Sull'attendibilità del Boccaccio nella *Vita di Dante*, vedi Witte, *Dantef.*, II, 49 sgg. Guerrini e Ricci, *Studi e polemiche dantesche*, p. 64 sgg. e 76 sgg. Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, Strassburg, 1882, p. 208 sgg. e Macrì-Leone, l. c., p. XCIII sgg.

p. 38. Sul tempo della lettera a Pino de' Rossi vedi Macrì-Leone, l. c., p. LXXX sg.

p. 38. Sul tempo e sul motivo dell'interruzione del commento vedi *Lit. Bl.*, 1881, p. 24. Che il Boccaccio cominciò le sue lezioni il 18 ottobre,

come è osservato ibid., risulta anche dal fatto, che l'anno universitario fiorentino cominciava il 18 ottobre (se anche ciò è attestato solo a cominciare dal 1387). [Qualche osservazione contro quella data e in favore della data 23 ottobre, fa il Volpi, *Il Trecento*, p. 264. Che la chiesa dove il Boccaccio tenne le sue letture è S. Stefano di Badia e non S. Stefano al ponte Vecchio si nota nel *Bullett. d. società dant. ital.*, N. S., III, 78 n.]. — I cinque sonetti di pentimento nel Baldelli, n. 7-11.

p. 39 sg. Affermazioni del Petrarca sul senso allegorico della poesia sono nell'orazione per l'incoronazione, Hortis, *Scritti ined. del Petr.*, p. 320; nell'*Invect. in Med.*, in *Opera*, ed. Basil., p. 1205; nell'*Epist. Poet.*, ed. Rossetti, II, 228, 298; nell'*Africa*, IX, 90 segg., ecc. Egli stesso ha più volte spiegato allegoricamente e moralmente luoghi di Virgilio, vedi *Sen.*, IV, 5; *Epist. poet.*, II, 254; *Secretum*, p. 391, 395, 396; *Rer. Memor.*, III, 3, p. 496. — Per il partito che il Boccaccio trasse dalla lettera a Gherardo, vedi Scheffer-Boichorst, l. c., p. 196 e *Ztschr. f. rom. Phil.*, VI, 598 sgg. Tanta prolissità era del resto a questo proposito superflua, perché il Boccaccio stesso ha nel *Commento* indicato la sua fonte, come osservò già lo Hortis, *Studi*, p. 187, n. 2. — Dal Mussato il Boccaccio si scosta in quanto che egli almeno dice che i poeti classici non insegnano la cristiana verità, ma ciò che essi tenevano per vero; ed in questo si vede un progresso nella conoscenza dell'antichità. [K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900].

p. 40. *Il Decameron di mess. Gio. Boccacci*, per cura di P. Fanfani, Firenze, 1857. — Sul testo vedi le recenti osservazioni di A. Tobler, *Die Berliner Handschrift des Decameron*, Berlin, 1887 (estr. dai *Sitzungsberichte der Berl. Akad.*). [Allo scritto del Tobler fanno seguito: O. Hecker, *Die Berliner Decameron-Handschrift und ihr Verhältniss zum Codice Mannelli*, Berlin, 1892 (cfr. H. Hauvette, nel *Giorn. stor.*, XXI, 407 sgg.); lo stesso, *Della parentela esistente fra il ms. berlinese del Decam. e il codice Mannelli*, nel *Giorn. storico*, XXVI, 1895, 162 sgg.; lo stesso, *Die Deo Gratias-Druck des Decam.*, nelle *Abhandlungen* dedicate al Tobler nel suo 25° anniversario cattedratico, Halle a. S., 1895, p. 210 sgg.].

p. 40. Che l'espressione *senza titolo* nell'introduzione alla IV Giornata significa *anonimo*, vedi provato nel *Lit. Bl.*, 1881, p. 26. *Titulus* per nome d'autore e *intitolare* per attribuire ad un autore (perché il nome di questo stava appunto sul principio) si trovano di frequente: vedi, per es., Jacopo della Lana nel commento all'*Inferno* di Dante, XIX, 19; Anonimo Fiorentino (*Commento alla Commedia*), I, 374; Poggio, *Epist.*, III, 32. *Alba ses titol* si legge sopra alcune *albas* provenzali anonime nel Mahn, *Gedichte*, 4, 89, 122; cfr. P. Heyse, *Studia romanensia*, p. 44. I più antichi mss. del *Decameron* non devono infatti dare nome di autore. Naturalmente si sapeva tuttavia, chi lo aveva scritto, quindi le aggressioni dei preti. [Eug. Rossi, *Dalla mente e dal cuore di Gio. Boccaccio*, p. 253 sgg., spiega la locuzione *sine titulo* per « di svariato argomento. »].

p. 41. L'osservazione del Foscolo sulla descrizione della peste del Boc-

caccio nel discorso *Sul testo del Decamerone*, in *Opere del Foscolo*, Firenze, 1850, III, 57 sg. — Il Körting, p. 647, crede il titolo *Decameron* foggiato certo per analogia dell'*Hexaëmeron* di Ambrogio. Io congetturai, *Lit. Bl.*, 1881, p. 26, che fosse un genitivo plurale greco δέκα ἡμερῶν, come *Metamorphoseon*, *Georgicon*; tuttavia il Körting può aver ragione. E. Teza, nel *Propugnatore*, N. S., II, 1ª p. 211 sg., sospetta che il titolo *Decameron*, formato così scorrettamente, provenga non dal Boccaccio, ma da qualche copista.

p. 41. Manni, *Istoria del Decamerone*, Firenze, 1742. Marcus Landau, *Die Quellen des Decameron*, 2ª ediz., Stuttgart, 1884 (l'articolo nel *Giorn. stor. lett. ital.* II, 59, non è che un capitolo del libro). A. Bartoli, *I precursori del Boccaccio*, Firenze, 1876, p. 24-52. Lo stesso, *I primi due secoli della letterat. ital.*, Milano, 1880, p. 564 sgg., dove sono fatti molti paragoni colle altre versioni; in un caso, p. 575, è indicata con probabilità la fonte diretta. L. Cappelletti, *Osservazioni storiche e letterarie e notizie sulle fonti del Decamerone*, nel *Propugnatore*, XVI e XVII. — Coppo di Borghese Domenichi viveva ancora nel 1348, carico d'anni, come mostrano il luogo del *Decam.* e *Lettere* p. 449. Nel 1353 era già morto, vedi ibid., p. 35. Intorno a lui vedi anche Hortis, *Studi*, p. 330 e Sacchetti, *Novelle*, n. 66.

[p. 42. Sulle somiglianze tra il *Decameron* e le opere giovanili del Boccaccio, Eugenio Rossi, *Dalla mente e dal cuore di Gio. Boccaccio*, Bologna, 1900, p. 44 sgg. Quivi pure, p. 146 sgg., osservazioni, certo non tutte plausibili, sulle figure dei novellatori e sul loro significato rispetto alla storia psicologica dell'autore. Vedi anche A. Albertazzi, *I novellatori e le novellatrici del Decamerone*, nel volume *Parvenze e Sembianze*, Bologna, 1892, p. 161 sgg.].

p. 47. Su Alatiel vedi uno studio brioso di Emile Montégut, *Poètes et artistes de l'Italie*, Paris, 1881, p. 23 sgg. Non sono però d'accordo coll'autore in quanto concerne l'intendimento tragico della novella e neppure in alcune delle sue generalizzazioni.

p. 57. Il Landau, *Quellen des Dec.*, p. 282, giudica verosimile la derivazione della novella del Boccaccio (V, 8) dal racconto del Passavanti; per congetture che ammettono un'altra provenienza, vedi Bartoli, *Precursori*, p. 29 e *Primi due secoli*, p. 599. L'articolo del Borgognoni nella *Domenica letteraria*, 1884, mi rimase inaccessibile.

p. 59. Sulla conversione del Boccaccio vedi, oltre i biografi, anche A. Graf, *Il Boccaccio e la superstizione*, nella *Nuova Antologia*, 1885, 1° febbraio, p. 417 sgg. [articolo ristampato col titolo *Fu superstizioso il Boccaccio?* nell'opera di A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del m. e.*, vol. II, Torino, 1893, p. 167 sgg.]. Sul tempo della visita del Ciani, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 393.

p. 60. Le tre lettere a Mainardo Cavalcanti furono pubblicate da Aless. Wesselofsky, *Ioannis Boccaccii ad Maghinardum de Cavalcantibus Epistolae tres*, Petersburg, 1876, assai meglio che dopo dal Corazzini, il quale

citò, ma non conobbe quella pubblicazione. — [Una nuova interpretazione della frase *maioris coactus imperio* (per comando di Amore) dà ora E. Rossi, op. cit., p. 186].

p. 60. La lettera dell'abate Niccolò da Montefalcone nel Corazzini, p. 257 sgg. È curioso come questa breve e semplice lettera sia stata così spesso fraintesa e come da essa si sia potuto ricavare la notizia d'un viaggio in Calabria. Come avrebbe allora potuto l'abate scappare dinanzi a lui andando in Calabria (cioè proprio nel suo convento)? L'interpretazione esatta è data dal Landau, p. 228.

p. 60. A Certaldo il Boccaccio andò nell'autunno del 1374; di là scrive il 3 novembre a Francesco da Brossano, mentre il 28 agosto faceva il suo testamento ancora a Firenze.

p. 60. Una quantità di scritti viene con maggiore o minore verosimiglianza attribuita al Boccaccio: la novella *Urbano*, in Moutier, vol. XVI; la *Ruffianella*, serventese in cui una ragazza descrive i suoi piaceri amorosi ed esorta le altre a godere come lei la gioventù, stampata ultimamente tra le *Poesie di Lionardo Giustiniani*, pubbl. da B. Wiese, Bologna, 1883, p. 371 (cfr. S. Ferrari, in *Bibl. di lett. pop. ital.*, II, 10) e al Boccaccio attribuita da molti manoscritti, vedi C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni*, Bologna, 1890 (estratto dal *Propugnatore*) fasc. 2°, p. 115 sg.; la *Caccia di Diana*, poema allegorico in terzine in diciotto canti, che potrebbe ben essere un'opera giovanile del Boccaccio e fu stampato l'ultima volta da S. Morpurgo ed A. Zenatti, per nozze Casini-Polsinelli, Firenze, 1884 (si trova in alcuni mss. dopo l'*Amorosa visione*, vedi Moutier, Prefazione al vol. XIV e Bandini, *Cat. Lat.*, V, 378); finalmente una traduzione della III deca, lib. 1-4 di Livio, pubblicata nelle dispense 143 e 153 della *Scelta di curiosità lett.*, Bologna, 1875-76, ed una della IV deca, vedi Hortis, *Studi*, p. 421-24.

[p. 62 sgg. Per tutta la letteratura della seconda metà del Trecento, vedi Volpi, *Il Trecento*, Milano, 1898, p. 134 sgg.].

p. 62 sgg. Sui novellisti italiani dopo il Boccaccio, vedi Marcus Landau, *Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle*, Wien, 1875 e la bibliografia in Giov. Papanti, *Catalogo dei novellieri italiani in prosa*, Livorno, 1871, ed in Giambatt. Passano, *I novellieri italiani in prosa*, 2ª ed., Torino, 1878.

p. 62 sg. *Il Pecorone di ser Giovanni Fiorentino*, Milano, Classici, 1804; *ultima edizione, Torino, 1853. L'autore dice il libro cominciato nel 1378; ma pare sia stato scritto per intero in quell'anno, perché nella novella I della XVIII giornata Carlo IV è ancor sempre nominato come l'ultimo imperatore; tuttavia è singolare che l'azione della novella VII, 2 cada già dopo l'elezione di papa Urbano VI. — E. Gorra, *L'autore del Pecorone*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XV, 216 sgg., conferma con buone ragioni la fiorentinità di ser Giovanni e cerca di render probabile che egli fosse un M. Giovanni di ser Frosino, confinato a Forlì nel 1378; ma costui era giudice ed ha nei documenti il titolo di *messere*, mentre il Giovanni del *Pecorone* si chiama *sere* ed era dunque notaio. Il Gorra pone il compimento del libro dopo il

1385, fondandosi sulla novella II della giornata VII; ma se qui si parla in tempo passato rimoto di Galeotto Malatesti, ciò non prova che fosse morto, vedi Scheffer-Boichorst, *Aus Dante's Verbannung*, p. 204 sgg., cfr. *Ztschr. f. rom. Phil.*, XIV, 253 sg. [L'ipotesi del Gorra sull'autore del *Pecorone* fu poi combattuta anche da C. Errera nel *Giorn. storico*, XVI, 1890, p. 353 sgg.; e il Gorra stesso rinunciò ad essa, ristampando, modificato, il suo scritto nel volume *Studi di critica letteraria*, Bologna, 1892, p. 159 sgg. Né credo possa avere migliore fortuna l'ipotesi di F. Novati, secondo la quale l'opera avrebbe preso il titolo dal casato dell'autore, ser Giovanni del Pecorone (vedi *Giorn. storico*, XIX, 1892, p. 348 sgg.); dacché non si hanno ragioni solide per giudicare apocrifo il sonetto proemiale, come vorrebbero il Novati, e, pur non accettando l'ipotesi di lui, il Gorra (cfr. *Rass. bibliografica*, I, 196). Che il racconto il quale fa da cornice al *Pecorone*, racchiude allusioni autobiografiche, dimostrò G. Volpi, nel *Giorn. stor.*, XIX, 1892, p. 335 sgg. Sul modo onde la raccolta delle novelle sarebbe stata compilata ed ordinata, fecero alcune osservazioni I. Della Giovanna, nella *Bibl. delle scuole ital.*, III, 1891, n. 15, e il Gorra, *Studi*, p. 171 sgg.; ma anche su questo punto, come per ciò che spetta all'autore, le conclusioni sono del tutto incerte. Solo pare probabile che nella forma attuale il *Pecorone* non possa essere stato compiuto prima del 1406, se nella nov. XII, 2, vi è davvero, come notò l'Errera (p. 359), un'allusione alla conquista di Pisa da parte dei Fiorentini. Per la data della novella VII, 2, vedi pure l'obbiezione che al Gaspary muove l' Errera stesso (p. 359, n.)]. — Il Landau, l. c., p. 29 sg., non conta nel *Pecorone* che ventisette (e dovrebbe dire ventisei) novelle tratte dal Villani, ma gliene sono sfuggite quattro: in *Pecorone*, XVI, 2, è messo a profitto insieme con Livio anche Villani, I, 27-29; in *Pec.*, XIX, 2, Villani, V, 4; in *Pec.*, XXI, 1, Villani, VII, 31; in *Pec.*, XXII, 1, Villani, VI, 30. Anche delle tre novelle pubblicate nel 1795 di sur un ms., le quali dovevano servire a sostituirne delle altre, due provengono dal Villani. [Per le fonti del *Pecorone*, Gorra, *Studi*, p. 201 sgg.].

p. 63 sgg. *Novelle di Giovanni Sercambi*, Bologna, 1871 (*Scelta di cur.*, 119), pubbl. dal D'Ancona, e dallo stesso *Novelle inedite di Giov. Sercambi*, Firenze, libreria Dante, 1886. *Novelle inedite di Giov. Sercambi tratte dal codice Trivulziano CXCIII*, pubbl. da R. Renier, Torino, 1889, con introduz. biografica e bibliografica, vedi *Ztschr. f. rom. Phil.*, XIII, 548 sgg. P. Rajna, *Di una novella Ariostea e del suo riscontro orientale*, nei *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 17 febbr. 1889, p. 268 sgg. [ed ora nel- *Le fonti dell'Orlando Furioso*, 2ª ediz., Firenze, 1900, p. 435 sgg.]. R. Köhler, *Illustrazioni comparative ad alcune novelle di Giov. Sercambi*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 94; XV, 180; [XVI, 108. G. Rua, *Einige Erzählungen des G. Sercambi*, nella *Zeitschrift für Volkskunde*, II, 1890, p. 249 sgg. A Zenatti, *Una fonte delle novelle del Sercambi*, estr. dagli *Atti della R. Accad. lucchese*, XXVIII, 1895. F. Novati, *Monna Bombaccaia contessa di Montescudaio e i suoi « Detti d'Amore »*, nel *Giorn. storico*, XXVIII, 1896, p. 113 sgg.]. — Un frammento della cronaca del Ser-

cambi nel Muratori, *RR. II. SS.*, XVIII, 797 sgg. [*Le Croniche di Giov. Sercambi lucchese*, pubbl. da S. Bongi, Roma (Lucca), 1892, 3 vol. Il *Monito* ai Guinigi ristampato correttamente da P. Vigo, Livorno, 1889, per nozze Targioni-Comparini e in appendice alle *Croniche*, III, 399 sgg.].

p. 67 sgg. *I sermoni evangelici e le lettere di Franco Sacchetti* (*Opere*, vol. 1), pubbl. da Ottavio Gigli, Firenze, 1857 (con biografia). *Le novelle di Franco Sacchetti* (*Opere*, vol. III e IV), ibid., 1860 e 1861. Nei *Sermoni* si parla (XIV, p. 44) dell'antipapa francese, dunque non possono essere anteriori al 1373. R. Fornaciari. *Franco Sacchetti, ritratto letterario*, nella *Nuova Antologia*, XV, 286 sgg. [E. Gebhardt, *Un conteur florentin. Franco Sacchetti*, nella *Revue des deux mondes*, vol. 151, 1° gennaio 1899, p. 174 sgg. O. Bacci, *Su alcuni caratteri delle prose di F. Sacchetti*, nei *Saggi letterari*, Firenze, 1898, p. 1 sgg.].

p. 73 sg. *Il Paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato*, pubbl. da A. Wesselofsky, Bologna, 1867 (*Scelta di curiosità lett.*, 86-88). L'ampia introduzione dà preziose informazioni su tutta la letteratura del tempo. Di Giovanni in ispecie nel vol. I, parte II, p. 67 sgg. La dimostrazione dell'attribuzione del romanzo a lui mi pare convincente (p. 81 sgg.). Il Voigt, *Wiederbelebung*², I, 189, n. 4 [nella vers. ital., I, 190, n. 2]. espresse dei dubbi per l'allusione alla tenera età dell'autore, mentre Giovanni avrebbe pur avuto nel 1389 almeno ventinove anni. Il Wesselofsky vi vedeva (p. 89 sg.) un errore di memoria od anche un'esagerazione rettorica, della quale troviamo esempi in casi simili presso altri scrittori. Il Mussato si dice *impubes* alla morte di suo padre ed aveva ventun anno (v. Novati, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, VII, 41); il Panormita dice a re Alfonso di aver lasciato la Sicilia *pene puer* (*Ant. Beccatelli Epistolae*, Venetiis, 1553, p. 122 sgg.) e contava (1420) ventisei anni. — Che la scena del romanzo è posta nel 1389, provò il Wesselofsky I, 1ª, p. 220 sgg. — Troppo tardi per servirmene nel testo mi viene fra le mani l'articolo di F. Novati, *Giovanni Gherardi da Prato, ricerche biografiche*, nella *Miscellanea fiorentina di erudizione e storia*, Anno I, p. 106 sgg. (1886). Dalle portate al catasto, che, come spesso, si contradicono fortemente, conchiude con argomentazione non troppo sicura, che Giovanni nacque nel 1367. Nel 1442 era ancor vivo, poverissimo e fuori della memoria; nel 1446 era già morto. [Per le liriche di Giovanni da Prato, F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891, p. 393 sgg.].

p. 75. Tutto ciò che delle canzoni popolari menzionate nel *Decameron* e di simili componimenti ci si è conservato, si trova raccolto in Carducci, *Cantilene e ballate*, ecc., Pisa, 1871, p. 60 sgg. e in (Alvisi), *Canzonette antiche*, Firenze, libreria Dante, 1884, p. 13 sgg. Una bella raccolta di ballate realistiche, di contrasti fra la madre e la figlia che desidera marito, di lamenti di mal maritate, di lamenti del marito e simili, tratta da un ms. del principio del sec. XV, è in Sev. Ferrari, *Biblioteca di letterat. pop. ital.*, I (Firenze, 1882), p. 333 sgg. Un'altra raccolta di ballate popolari, in parte di carattere simile, composta forse prima della fine del

Trecento, fu pubblicata dal Casini nel *Propugn.*, N. S. II, 1ª, p. 197 sgg., 2ª, p. 357 sgg.

p. 75 sg. Poesie del Sacchetti, nella *Raccolta di rime antiche toscane*, Palermo, 1847, vol. IV; in Gigli, *Sermoni*, p. 201 sgg.; in Carducci, *Rime di Cino da Pistoia*, Firenze, 1862, p. 447 sgg. [Per la bibliografia delle rime del Sacchetti, l'*Indice delle carte di Pietro Bilancioni*, pubbl. da C. e L. Frati, Bologna, 1893 (estr. dal *Propugnatore*), p. 555 sgg.]. Le ballate e i madrigali nel volumetto *Delle rime di M. Franco Sacchetti le ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce*, Lucca, 1852, e in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 208 sgg. Le tre *Cacce* in fine all'edizione di Lucca; la prima spesso ristampata anche altrove, p. es., nel Carducci, *Cino*, p. 563; nel Trucchi, *Poesie ital. ined. di dugento autori*, Prato, 1846, II, p. 177, e ibid. anche la terza, p. 184. Cacce di altri poeti nel Trucchi, ib., p. 172 sg., 187 sg., 202. La Caccia di ser Niccolò del Proposto, presso Affò, *Dizionario Precett.*, p. 143, è identica a quella pubbl. dal Trucchi a p. 172. [G. Carducci, *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna, 1896; cfr. Lovarini, nella *Rass. bibliogr. d. letterat. ital.*, V, 1897, p. 132 sgg. Sul metro irregolare delle *Cacce*, che arieggia quello delle *Frottole*, vedi F. Flamini, *Studi di storia lett. ital. e straniera*, p. 156 sgg.]. Di tutte queste forme di poesia musicale allora così in voga a Firenze trattò egregiamente il Carducci ne' suoi *Studi letterari*, Livorno, 1874, p. 371 sgg. [e ora, nelle *Opere*, VIII, 299 sgg. Sull'etimologia della parola « madrigale » vedi L. Biadene, nella *Rass. bibliogr.*, VI, 1898, p. 229 sgg., che riconduce la parola a *carmen matricale*, cioè *carmen maternum*, il canto popolare per eccellenza, il canto che esce spontaneo dalle labbra del popolo].

p. 76 sg. La *Battaglia delle belle donne*, nel *Saggio di rime di diversi buoni autori*, pubbl. da L. Rigoli, Firenze, 1825, p. 19 sgg.

p. 77. Nel ms. la canzone del Sacchetti ad Urbano V e Carlo IV è data erroneamente come composta « quando... passarono di concordia a Firenze l'anno 1365 ». Si fece confusione coll'incontro ad Avignone (maggio 1365), al quale alludono il principio della canzone e quello della lettera in cui questa è contenuta (vedi *Serm. evangel.*, p. 214). Che la canzone sia stata composta fino dal 1365, come si potrebbe conchiudere dal secondo di quei due passi, è naturalmente impossibile, perché in fine vi si parla del papa e dell'imperatore come di personaggi dimoranti a Roma (novembre 1368); ma allora non passarono per Firenze, sì bene s' incontrarono a Viterbo. Sulle relazioni colla poesia di Fazio, vedi Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, p. CCXXXVIII sg.

p. 78. Su Guido del Palagio vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, p. 93 sgg. La canzone in Carducci, *Cino*, p. 597.

p. 78 sg. Sulla poesia politica del secolo XIV, vedi A. D'Ancona, *La poesia politica ital. ai tempi di Lodovico il Bavaro*, nelle sue *Varietà storiche e letterarie*, II, 75 sgg., Milano, 1885, e lo stesso, *Il concetto dell'unità politica nei poeti ital.*, ne' suoi *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, 1880, specialmente a p. 38 sgg., vedi anche *Varietà*, ib., p. 141 sgg.

[A. Medin, *I Visconti nella poesia contemporanea*, nell'*Archivio storico lomb.*, XVIII, 1891, p. 733 sgg.].

p. 78. Su Antonio da Ferrara vedi R. Renier, *Liriche di Fazio degli Uberti*, Firenze, 1883, p. CXCIV sgg. Il giudizio del Renier, ib., CCIII, n., che le relazioni del Petrarca con lui si fossero raffreddate, si fonda su di un passo delle *Sen.*, III, 7, inesattamente tradotto dal Fracassetti. Il sonetto contro Carlo VI, ib., CCXXXII. Dubbia è l'attribuzione ad Antonio del *Credo*, che altrove va sotto il nome di Dante, ibid., CCCXIV, n. [e Volpi, *Il Trecento*, p. 268]. Poesie di Antonio, in (Bini), *Rime e prose del buon secolo della lingua*, Lucca 1852; inoltre in *Poesie minori del sec. XIV*, pubbl. da E. Sarteschi, Bologna, 1867 (*Scelta di cur.*, 77), p. 23 sgg. P. Rajna, *Una canzone di maestro Antonio da Ferrara e l'ibridismo del linguaggio nella nostra antica letteratura*, nel *Giorn.. stor. lett. ital.*, XIII, 1. [G. Mazzoni, *Un sonetto politico di m. Antonio da Ferrara*, Firenze, 1894, per nozze Angeli-Zanettopulo; cfr. Zenatti, nel *Bullett. d. società dantesca ital.*, N. S., II, 75 sg.]. Del resto vedi Zambrini, *Op. Volg.* [coi *Supplementi* di S. Morpurgo, nel *Propugn.*, N. S., I, 1ª; III, 2ª; IV, 2ª; V, 2ª, e l'*Indice delle carte di P. Bilancioni*, p. 69 sgg.].

p. 79. Gli otto sonetti caudati di Vannozzo al Visconti furono pubbl. da A. Sagredo, nell'*Arch. stor. ital.*, N. S. t. XV, 2ª, 142 sgg. Del resto per ciò che spetta a Vannozzo, vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, 230, e Grion, nella prefaz. ad Antonio da Tempo, *Trattato delle rime volgari*, Bologna, 1869, p. 17 sgg.; inoltre Zambrini [e l'*Indice delle carte del Bilancioni*, p. 306 sgg. *A. Serena, *Le rime a stampa di Francesco di Vannozzo da Volpago*, Treviso 1898].

p. 79. Della morte del Saviozzo parla un luogo di Gambino d'Arezzo nella sua *Visione*, cap. 5; vedi *Versi di Gambino d'Arezzo*, pubbl. da O. Gamurrini, Bologna, 1878 (*Scelta*, 164), p. 129. *Oratore dello Ill. Capitanio Tartaglia del Lavello* è chiamato anche nella didascalia dei due sonetti pubblicati in *Basinii Parmensis Opera praestantiora*, Arimini, 1794, II, 1ª, p. 121. Ora trattò con molta diligenza del poeta G. Volpi, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XV, 1. Poesie del Saviozzo, in Carducci, *Cino*, p. 573 sgg. e Sarteschi, *Poesie Minori*, p. 46 sgg. [Per più recenti pubblicazioni di rime del Saviozzo, vedi *Rass. Bibliograf.*, I, 1893, p. 62; III, 1895, p. 166; e *Giorn. stor.*, XXVIII, 1896, p. 252 sg.]. La bibliografia dei mss. e delle stampe dà il Volpi, l. c., p. 43 sgg.; la tavola delle sue rime contenute in un ms. berlinese l'Appel, *Die Berliner Handschriften der Rime Petrarca's*, Berlin, 1886, p. 100 sgg., dove sono utili rubriche. [A complemento della bibliografia del Volpi, vedi Flamini, *Lirica*, p. 739 sgg., e V. Cian, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 331, 346 sg.]. Per me è dubbio se siano veramente suoi i dieci componimenti pubblicati da Giuseppe Ferraro in *Alcune poesie ined. del Saviozzo e di altri autori*, Bologna, 1879 (*Scelta*, 168) per le forme linguistiche proprie dell'Italia superiore, che ricorrono in rima; similmente ne giudica ora il Volpi, p. 47 sgg.

p. 79 sg. Una piccola raccolta di ballate e madrigali del sec. XIV coi nomi dei compositori musicali, in Ant. Cappelli, *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Bologna, 1868 (*Scelta di cur.*, 94) p. 23 sgg. Su Francesco degli Organi, vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, 101 sgg., ed ib., I, 2ª, 295 una sua poesia latina; le sue ballate in Carducci, *Cant. e ball.*, p. 317 sgg. — Le poesie di Matteo de' Griffoni in Carducci, p. 321 sgg.; il suo *Memoriale historiarum*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XVIII, 105 sgg. T. Casini, *Lauda ined. di M. Griffoni*, nel *Progugn.*, N. S. II, 1ª, p. 300. Le poesie di N. Soldanieri in Carducci, p. 207 sgg.; tre canzoni morali di lui furono pubbl. da E. Costa, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 40 sgg. [Il Soldanieri morì ai 21 di settembre del 1385, Carducci, *Cacce*, p. 6]. Le poesie di Alesso Donati, in Carducci, p. 297 sgg.; il madrigale di quest'ultimo riportato nel testo, a p. 298. Esso rassomiglia a ciò che in provenz. si chiamava una *monja*; il lamento ant. franc. di una monaca, che infine fugge coll'amato, nel Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, I, 33. Una ballata in dialetto bergamasco: *Ihamay* (cioè *Giammai*), *che fora son, Non volio esser più monica* fu pubbl. dall'Ive (da un ms. della fine del XV o del principio del XVI secolo), nel *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 153 e su di essa vedi Cian, ib., V, 509 e Saviotti, ibid., XIV, 249, n. 1. Due ballate con lamenti di monache riferisce il Casini, nel *Propugn.*, N. S., II, 1ª, p. 238 sgg.: cfr. la nota a p. 246. [Per altre indicazioni bibliografiche su questo tema tradizionale vedi Renier, nella *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, 1897, p. 21, n. 1].

p. 80 sg. Che il Pucci era *banditore*, non *trombetta*, osservò il Morpurgo, *Rivista critica*, II, 180; vedi anche l'annunzio bibliografico nel *Giornale di filol. romanza*, III, 118. Dell'opuscolo del Morpurgo **Antonio Pucci e Vito Biagi banditori fiorentini del sec. XIV*, Roma, 1881, devo qualche notizia alla cortesia del mio traduttore V. Rossi. Il D'Ancona, *Varietà storiche e letterarie*, I, Milano, 1883, p. 68, non crede impossibile che anche le recitazioni del Pucci avessero luogo dinanzi al popolo per incarico del Comune e fossero quindi connesse col suo ufficio. — I sonetti umoristici del Pucci in Carducci, *Cino*, p. 457 sgg. Quello *A far la salsa sì come smiraglio* fu pubblicato dal Morpurgo, *Rivista critica*, I, 120. Gentile Sermini se lo è poi appropriato modificandolo: vedi le sue *Novelle*, Livorno, 1874, p. 115. *Le proprietà di Mercato vecchio*, nelle *Delizie degli eruditi toscani*, pubbl. dal padre Ildefonso di S. Luigi, VI, 267 sgg. Firenze, 1775; anche nella *Raccolta di rime antiche*, Palermo, 1817, III, 305. La corona dei sonetti amorosi pubblicò il D'Ancona, *XIX sonetti ined. di Ant. Pucci*, Bologna, 1878 (estr. dal *Propugn.*, XI); un'altra corona di dodici sonetti sull'arte poetica: *L'arte del dire in rima*, abbastanza insignificanti, il D'Ancona stesso, nella *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di N. Caix e U. A. Canello*, Firenze, 1886, p. 293. [Per la bibliografia delle rime del Pucci, *Indice delle carte del Bilancioni*, p. 503 sgg.]. — Il serventese sulla bellezza della sua amata in Carducci, *Cino*, p. 445; vedi su di esso anche Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, p. 115 e 254. Il secondo serventese dato dal

Carducci p. 450, non è del Pucci e spetta al secolo XV, vedi Flamini, nel *Propugn.*, N. S. II, 2ª, p. 142.

p. 81. D'Ancona, *Una poesia ed una prosa di Ant. Pucci* nel *Propugn.*, II, 2ª, 397, e III, 1ª, 35, tratte da uno *Zibaldone*, che il D'Ancona considerava come opera del Pucci. Su questo ms. diede più ampie notizie A. Graf, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 282, secondo il quale la paternità del Pucci non è del tutto accertata (vedi però p. 288 e 291) e sicuramente il ms. non è autografo di lui. [Che lo *Zibaldone* fu veramente messo insieme dal Pucci, attesta P. Rajna, negli *Studi di filol. romanza*, V, 221, n. 3].

p. 82. Sui serventesi del Pucci e in generale sulle sue poesie politiche d'occasione, eccellenti osservazioni fa il D'Ancona, *La poesia popol. in Italia*, Livorno, 1878, p. 44 sgg.: vedi anche Renier, *Fazio*, p. CLXI e CLXII, n. Il serventese sulla peste è stampato nell'opuscolo *La pestilenza del 1348*, *Rime antiche*, pubbl. dalla Direzione della *Rivista critica*, Firenze, 1884. La ballata sul duca d'Atene fu pubblicata da C. Paoli, nell'*Arch. stor. it.*, S. III, vol. XIII, 52; ib. anche il *Lamento*, che ora si può leggere anche nella seconda raccolta Medin-Frati, che citeremo ora, p. 23; a p. 7 di questa il *Lamento di Firenze*. [A. Medin, *Il duca d'Atene nella poesia contemporanea*, nel *Propugn.* N.S., III, 1ª, 389].

p. 82 sg. Sui *Lamenti*, D'Ancona, *Poesia pop.*, p. 65 sgg. Antonio Medin, *Lamenti de' secoli XIV e XV*, Firenze, libreria Dante, 1883. La pubblicazione di un'altra raccolta iniziarono il Medin e L. Frati: *Lamenti storici dei sec. XIV, XV e XVI*, vol. I, Bologna, 1887 (*Scelta*, 219). Su questi v. le osservazioni del Morpurgo, in *Riv. critica*, IV, 169 sgg. Il II vol. dei *Lamenti*, Bologna, 1888 (*Scelta*, 226); [il III, Bologna 1890 (*Scelta*, 236); il IV, contenente oltre ad alcuni testi, uno studio del Medin sul genere letterario del *Lamento* e gli indici, Padova, 1894].

p. 83. La *Guerra di Pisa* del Pucci, nelle *Delizie*, IV, 189 sgg. [Che la composizione di questo poema non fu contemporanea agli avvenimenti, dimostra contro il Gaspary, G. Volpi, *Il Trecento*, p. 271]. — A. Medin, *La resa di Treviso e la morte di Cangrande I della Scala, cantare del sec. XIV*, Venezia, 1886 (estr. dall'*Archivio veneto*). Il Morpurgo, *Riv. crit.*, IV, 164 sgg. espresse dei dubbi sulla grande antichità della *Resa;* ma il Medin difese la sua opinione nell'articolo *Frammento di serventese in lode di Cangrande I della Scala* (nell'*Arch. veneto*, XXXV, 2ª, 1888). Questi pubblicò anche un cantare sui funerali del condottiero Hawkwood (1393) nell'*Arch. stor. ital.*, S. IV, vol. XVII, p. 172 sgg. facendo quivi menzione anche di altri poemetti storici. [Sulla poesia storica in generale vedi A. Medin, *Caratteri e forme della poesia storico-politica italiana sino a tutto il secolo XVI*, Padova, 1897].

p. 83. Sul *serventese* vedi vol. I, p. 95 e 426 della traduz. italiana [e C. Pini, *Studio intorno al serventese italiano*, Lecco, 1893, compiendolo e correggendolo colle due recensioni di F. Pellegrini, nel *Giorn. storico*, XXII, 395 sgg. e di G. Vandelli, nella *Rass. bibliografica*. II, 11 sgg.]. Il sermintese del Pucci *delle belle donne* fu pubblicato dal D'Ancona, nella *Vita*

Nuova di Dante, 2ª ediz., Pisa, 1884, p. 47. — Il serventese del Pucci *Della vecchiezza* fu ripubblicato da C. Arlìa, nel *Propugn.*, XIV, 1ª, 163. Un serventese della forma AbbC CddE....., in Ferrari, *Bibl. lett. pop.*, I, 222, sarà della fine del secolo XVI. Ma anche la forma ABBc CDDe E... esisteva ancora nel secolo XVI: si trova infatti in una poesia di Pietro Aretino del 1527, vedi A. Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, Torino, 1888, p. 69, ed in una sul mal francese, che si legge in un libro del 1549, vedi Rossi, *Le lettere di M. Andrea Calmo*, Torino, 1888, p. 395.

p. 84. *Centiloquio*, nelle *Delizie*, vol. III-VI (Firenze, 1772-75). Pel capitolo su Dante vedi V. Imbriani, *Illustrazioni al capitolo dantesco del Centiloquio*, Napoli, 1880. [Molte altre cronache in terza rima furono composte nei secoli XIV e XV; vedi intorno ad esse A. Moschetti, *Due cronache veneziane rimate del principio del secolo XV in relazione colle altre cronache rimate italiane*, Padova, 1897].

p. 84. Raff. Fornaciari, *Il poemetto popolare ital. del sec. XIV e Ant. Pucci*, nella *Nuova Antologia*, S. II, vol. I, p. 5 sgg. — *Historia della Reina d'Oriente*, pubbl. (assai male) da A. Bonucci, Bologna, 1862 (*Scelta*, 41). — *Il Gismirante*, in *Franc. Corazzini, *Miscellanea di cose ined. o rare*, Firenze, 1853. — **Apollonio di Tiro*, p. es. Lucca, 1705. — *Madonna Lionessa*, pubbl. da C. Gargiolli, Bologna, 1866 (*Scelta*, 89); sull'attribuzione al Pucci, D'Ancona, *Propugn.* II, 2ª, 407. — *Cantare del Bel Gherardino*, Bologna, 1867 (*Scelta*, 79). — Il D'Ancona attribuirebbe al Pucci alcuni altri poemi anonimi dello stesso genere e il Rajna credette di potergli ascrivere con verosimiglianza il maggiore poema *La Spagna*; vedi le sue *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, 1872, p. 329. [Contro questa attribuzione, vedi Volpi, *Il Trecento*, p. 267]. — Intorno ad una canzone del Pucci di argomento cavalleresco ed alla sua fonte francese, vedi Wesselofsky, nella *Riv. di fil. rom.*, II, 221; su di un'altra versione della medesima, Rajna, *Ztschr. f. rom. Phil.*, I, 381.

p. 85. *Gibello*, Bologna, 1863 (*Scelta*, 35). — **La donna del Verziere*, pubbl. da S. Bongi, Lucca, 1861. — *La Lusignacca*, Bologna, 1872 (*Scelta*, 10). — *Novella del Cerbino*, Bologna, 1862 (*Scelta*, 25). — Il *Cantare di Florio e Biancofiore* fu ristampato da T. Hausknecht, nell'*Arch. f. das Stud. der neueren Sprachen*, vol. 71, p. 1 (1884). Che il poemetto è più antico del *Filocolò* ed ha con esso una fonte comune, dimostrò V. Crescini, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, I (*Scelta*, 233), Bologna, 1889; [nel II volume, Bologna, 1899 (*Scelta*, 249) l'edizione critica del poemetto. Aggiungo qui la menzione di due altri poemetti pubblicati dopo la prima edizione di questo libro: *La bella Camilla, poemetto di Piero da Siena* pubbl. da V. Fiorini con prefaz. di T. Casini, Bologna, 1892 (*Scelta*, 243). *Pulzella Gaia. Cantare cavalleresco*, pubbl. da P. Rajna per nozze Cassin-D'Ancona, Firenze, 1893. Per l'autore del primo vedi *Giorn. storico*, XIX, 1892, p. 56 sg. e XX, 340]. — Simone Serdini da Siena (cioè il Saviozzo), *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante*, pubbl. dallo Zambrini, Bologna, 1862 (*Scelta*, 6). La stessa poesia, anonima, in Bartoli, *I mss. della bibliot.*

Naz. di Firenze, Sez. I, Ser. I, t. II, p. 21 sgg. (Firenze, 1881). — La bibliografia della novella popolare in versi, in Giambatt. Passano, *I novellieri ital. in verso*, Bologna, 1868.

p. 85. La *Passione* pubbl. dal Razzolini, Bologna, 1878 (*Scelta*, 162); sull'attribuzione vedi le notizie nel *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 352 e V, 475. Un ms. di Siena, che fra gli altri componimenti contiene la *Passione*, deve avere in fine la data 1330 (*Giorn. stor. lett. ital.*, II, 274); ma è dubbio se il poemetto non sia semplicemente rilegato insieme. Fonte della *Passione* sono, insieme cogli evangeli ed altro, anche le *Meditationes vitae Christi* (cap. 72-84), falsamente attribuite a S. Bonaventura; ma non è vero che il poema sia una fedele imitazione di questo scritto, come voleva il Sorio (vedi Zambrini, *Opere volg. a stampa*, col. 759); solo in pochi luoghi la relazione è stretta. Una continuazione della *Passione*, probabilmente del medesimo autore, è **La Resurresione di Gesù Cristo*, pubbl. dallo Zambrini, Imola, 1883. Su una *Nascita di Gesù* di Felice da Massa, vedi Zambrini, *Op. volg.*, col. 760; pur là deve esser forte l'influenza delle *Meditationes*. I tre poemi insieme nel ms. magliabechiano II. II. 71, vedi Bartoli, l. c., I, I, II, 127. Nel cod. Palat. 120, fol. 157 (vedi Bartoli, *I codici palatini della R. Bibl. Naz. di Firenze*, Roma, 1885, I, 172) la *Passione* è seguìta dalla *Discesa al Limbo*, dalla *Resurresione e l'Ascensione* e dal *Giudizio finale*, in tutto 557 ottave.

p. 85 sg. La descrizione di gare di dame era già nella letteratura provenzale, vedi Suchier, *Denkmäler prov. Literatur u. Sprache*, I, Halle, 1883, p. 555, e Carducci, in *Nuova Antol.*, 1° gennaio 1885, p. 20 sg. Su poesie che rappresentano balli e hanno per iscopo la lode di donne, anche D'Ancona, nella sua ediz. della *Vita Nuova*, p. 45. [Cfr. anche V. Crescini, nella *Rass. bibliograf.* IV, 1896, p. 205 sgg., e V, 1897, p. 226 sg., e A. Jeanroy, *Notes sur le tournoiement des dames*, nella *Romania*, XXVIII, 1899, p. 232 sgg.].

p. 85 sg. Su Domenico da Prato, vedi Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 54 sgg. — *Il pome del bel fioretto*, pubbl. dal Fanfani, Firenze, 1863. Il proemio ad esso in Wesselofsky, l. c., p. 338. — *Rimolatino*, ib., p. 341, componimento di forma strana, costituito di lunghe e complesse stanze di canzone, senza sospensione di senso alla fine di ciascuna. Altre poesie di Domenico, ib., p. 353 sgg., [e in Flamini, *Ballate e strambotti di poeti aulici toscani del Quattrocento*, Padova, 1897, per nozze D'Ancona-Orvieto. — Su Domenico e le sue rime ora anche Flamini, *Lirica*, ai luoghi additati dall'*Indice* e a p. 668 sgg. per la bibliografia].

p. 86 sg. Lunghi estratti del poema di Giovanni da Prato conservatosi nell'autografo, in Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 108-192. Da quanto è detto a p. 227 sgg. risulta molto verosimile l'attribuzione; pure si deve osservare, che, giusta i versi a p. 127, il poeta sarebbe stato battezzato a Firenze. [Ora il poema di Giovanni da Prato si trova pubblicato integralmente in C. Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, vol. III, Roma, 1891, p. 311 sgg.]. — Il trattato di Giovanni in Wesselofsky, ib., 385 sgg. — Di un poema anonimo sui vizi e sulle virtù scritto nel 1396

o 97 ad imitazione della *Divina Commedia*, però senza vera allegoria, vedi M. Cornacchia in *Propugnatore*, N. S. I, 2ª, p. 185 sgg. e F. Pellegrini, ib., II, 1ª, p. 335 sgg.

p. 87 sgg. Fed. Frezzi, *Il Quadriregio*, Foligno, 1725; *ediz. più recente, Venezia, 1839. Sul Frezzi la *Dissertazione apologetica*, del padre Don Pietro Canneti nel II vol. dell'edizione folignate e di recente M. Faloci Pulignani, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 31 sgg. *Lo stesso lavoro ampliato nell'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, IV, 13-14. Per la cronologia del poema Canneti, p. 44 e Faloci Pulignani, p. 40.

p. 90. Sull'architettura del mondo nel Frezzi, vedi l. IV, c. 11, p. 302: « Mostrato mi ha (*Minerva*) lo Inferno, il Limbo e 'l Mondo (*simboleggiato*) E delli vizi li reami crudi, Poi mi condusse nel giardin giocondo ». Così in ogni parte vi sono propriamente parecchi regni, come dice anche il titolo di un ms. del 1421 (vedi Faloci Puligani, p. 41) ed anche il ms. di Berlino, vedi Biadene, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 339.

p. 90 sg. *La pietosa fonte*, in *Rime di alcuni antichi in onore di Franc. Petrarca*, pubbl. dallo Zambrini, Bologna, 1874 (*Scelta*, 137). — La *Fimerodia* fu scoperta dal Renier, che trattò egregiamente di essa e del suo autore: *Un poema sconosciuto degli ultimi anni del sec. XIV*, nel *Propugn.*, XV, 1ª e 2ª (cfr. *Ztschr. f. rom. Phil.*, VII, 171, 173). [Ora il poema si legge per intero, in C. Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, III, p. 6 sgg]. Sulla causa della prigionia di Jacopo, Morpurgo, *Riv. crit.*, IV, 168, n. 1. Sulla sua liberazione dalle Stinche nel 1407, vedi L. Frati, in Finiguerri, *La buca di Monteferrato*, Bologna, 1884 (*Scelta*, 203), p. x; per le sue poesie pure ib., p. 227 sgg., Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 440 sgg. e L. Gentile, ib., III, 222 sgg. Laudi di lui pubbl. da A. Tenneroni, ibid., XI, 190 sgg.

p. 91 sg. Su Marco Piacentini, vedi Casini, *Giorn. di fil. rom.*, IV, 190; Frati, *Giorn. stor. lett. ital.*, II, 350 [e Flamini, nelle *Spigolature di erudizione e di critica*, Pisa, 1895, p. 89 sgg.]. — Sul Rinuccini, Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 50 sgg. **Rime di M. Cino Rinuccini*, pubbl. da S. Bongi, Lucca, 1858. Un suo sonetto ed una sua lettera in **Sonetti e ballate di antichi petrarchisti toscani*, pubbl. da F. Flamini, Firenze, 1889, per nozze, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 476 sg. [Sul testo della raccolta pubblicata dal Bongi, vedi Flamini, nelle *Spigolature*, p. 78 sgg.; per l'imitazione del *dolce stil nuovo* nelle rime del Rinuccini, Flamini, negli *Studi di storia letteraria*, p. 35 sgg.]. — Giusto de' Conti, *La bella mano*, Verona, 1753. **Rime inedite di Giusto de' Conti*, Firenze, 1819. Due sonetti in Trucchi, *Poesie ined.*, II, 255 sg. Un altro pubbl. dall'Eyssenhardt, nell'*Arch. f. d. stud. d. neuren Sprachen*, vol. 54, p. 468. [E. Rostagno, *Il cod. Angelucci ora Laur. Ashburn. del Canzoniere di Giusto de' Conti*, nella *Riv. delle bibliot. e degli Arch.*, VII, 1896, p. 11 sgg. M. Manchisi, *La data della Bella mano*, nella *Rassegna critica d. letterat. ital.*, III, 1898, p. 6 sgg. dove si dimostra che la *Bella Mano* fu compiuta nel 1440 e che vi è cantata una Isabetta bolognese. Le notizie date dal Gaspary sul tempo e sul luogo della

composizione risalgono ad un errore di lettura del Corbinelli, perpetuatosi sino ad ora nelle storie letterarie]. — Su Giusto, vedi Battaglini, in *Opera Basinii Parmensis*, Arimini, 1794, II, 87 sg. N. Ratti, *Sulla vita di Giusto Conti romano*, Roma, 1824. — Fra i primi petrarchisti si sarebbe dovuto parlare dei due Bonaccorsi da Montemagno, come a ragione mi fa notare il mio traduttore; ma in questo momento non mi è possibile di riempire questa rincrescevole lacuna. [Bonaccorso di Lapo da Montemagno visse fin verso il 1390 e tenne onorevoli uffici pubblici a Pistoia, sua patria, e fuori. Bonaccorso di Giovanni di Bonaccorso, suo nipote, nacque intorno al 1392; fu giureconsulto di gran nome e dal 1421 lettore nello Studio fiorentino; nel 1428 fu mandato dalla signoria di Firenze ambasciatore a Lucca e in Liguria; morì ai 16 di dicembre del 1429. Ad entrambi si attribuiscono rime petrarchesche, ma probabilmente il patrimonio poetico del primo si riduce a ben poca cosa (v. Flamini, *Lirica*, p. 393 n.). — *Prose e rime dei due Buonaccorsi da Montemagno ed alcune rime di Niccolò Tinucci*, a cura di G. B. Casotti, Firenze, 1718. Due sonetti di Bonaccorso il giovine, nei citati *Sonetti e ballate di antichi petrarchisti toscani* pubbl. dal Flamini. Per la bibliografia delle sue rime, *Indice delle carte del Bilancioni*, p. 116 sgg. Un breve giudizio di esse, in Vitt. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, 1898, p. 150 sg. G. Zaccagnini, *Bonaccorso da Montemagno il giovane. Studio biografico con notizia delle Prose*, negli *Studi di letteratura italiana*, I, Napoli, 1899, p. 339 sgg].

p. 93. Sugli umanisti del secolo XV anzi tutto Giorgio Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, II ediz., 2 vol., Berlin, 1880 e 1881; [III ediz. curata da M. Lehnerdt, Berlin, 1893]; e lo stesso, *Enea Silvio de' Piccolomini, als Papst Pius II und sein Zeitalter*, vol. I, Berlin, 1856; II, 1862; III, 1863, ambedue opere di meravigliosa diligenza, di grande erudizione e ricche di acute osservazioni. Alcuni errori nei particolari erano inevitabili, data la vastità dell'argomento; più dannosa è la tendenza a disegnar sempre le figure con tinte forti (in senso buono o cattivo), tendenza che, mentre dà maggior risalto al carattere dei personaggi, rende il libro interessante, ma talvolta altera la verità, come per es. è accaduto col Petrarca e con Pio II. [G. Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'umanesimo*, traduz. ital. di D. Valbusa, 2 vol., Firenze, 1888 e 1890. G. Zippel, *Giunte e correzioni con gli indici bibliografico e analitico*, Firenze, 1897. Questo volume dello Zippel e la bibliografia del mio *Quattrocento* mi dispensano dal sovraccaricare di aggiunte la bibliografia del Gaspary]. — Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, III ed. curata da L. Geiger, Leipzig. 1877 e 1878, 2 vol.; traduz. italiana del Valbusa, Firenze, 1876; [VII edizione tedesca, curata pure dal Geiger, Leipzig, 1899; della versione italiana, nuova edizione accresciuta per cura di G. Zippel, vol. I, Firenze, 1899. Il secondo volume non fu ancora pubblicato]. — P. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, I, Firenze, 1877, p. 100 sgg.; [II ediz., Milano, 1895, p. 87 sgg.]. — Giosia Invernizzi, *Il risorgimento* (nell'*Italia* del Vallardi), Milano, 1878, tratta di tutta la letteratura (latina

ed ital.) del secolo XV, con pesante prolissità e talvolta con iscarsa conoscenza delle indagini più recenti. — [Vitt. Rossi, *Il Quattrocento* (nella *Storia letteraria d'Italia* del Vallardi), Milano, 1898, dove si tratta pure così della letteratura latina come della volgare e sono date nelle *Note* le opportune notizie bibliografiche]. — Émile Gebhart, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Paris, 1879, cerca di chiarire i motivi, per cui proprio l'Italia fu la sede del Rinascimento; è ricco di idee, talune giustissime, altre esagerate, ma è spesso superficiale e privo di critica nell'accogliere i dati di fatto. Brioso ed interessante, quantunque non scevro di leggerezza, è del pari l'articolo dello stesso autore: *La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire*, nella *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1885, p. 342 sgg. [e nelle *Études meridionales*, Paris, 1887]. — L. Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland* (nella raccolta dell'Oncken: *Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen*), Berlin, 1882; [versione ital. di D. Valbusa, Milano, 1891]. — J. Zeller, *Italie et Renaissance*, 2ª ediz., Paris, 1883 (lavoro che riguarda di preferenza la parte politica). — Marc Monnier, *La renaissance de Dante à Luther*, I, Paris, 1884 (di poco valore). — [*La Vita italiana nel Rinascimento*, Milano, 1893, conferenze di carattere sintetico]. — L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. I, Freiburg i. Br. 1886, vol. II, 1889, [2ª ediz., vol. I, 1891; vol. II, 1894; versione ital. sulla I ed. tedesca, vol. I, Trento, 1890; vol. II, 1891], contiene utili indicazioni bibliografiche. — Di mss. di umanisti tocca spesso P. De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887; [e anche *Pétrarque et l'humanisme d'après un essai de restitution de sa bibliothèque*, Paris, 1892]. — Brevi e brillanti schizzi delle condizioni letterarie d'Italia nel secolo XV dà anche Giosuè Carducci nel vol. *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Ang. Poliziano*, Firenze, 1863, in principio, e negli *Studi letterari*, Livorno, 1874, p. 76 sgg.; [ora in *Opere*, I, 119 sgg.]. — Fra i lavori più vecchi hanno ancora importanza Tiraboschi, *Storia della letterat. ital.*, vol. VI e l'introduzione del Mehus alle *Ambrosii Traversarii aliorumque ad ipsum latinae epistolae*, Florentiae, 1759.

p. 94 sg. Franc. Novati, *La giovinezza di Coluccio Salutati* (1331-1353). Torino, 1888. — *Lini Colucii Pierii Salutati Epistolae* ed. a Jos. Rigaccio, Florentiae, 1741 e 42. Franc. Novati, *Epistolario di Coluccio Salutati*, nel *Bullettino dell'Istituto storico ital.*, IV, Roma, 1888, p. 64 sgg., tratta dei mss. e delle stampe e dà l'indice delle lettere. [Ora è quasi compiuta l'edizione dell'*Epistolario di Coluccio Salutati* curata con ogni diligenza e arricchita di un dottissimo commentario dal Novati stesso per la collezione *Fonti per la Storia d'Italia* dell'Istituto storico italiano; vol. I, Roma, 1891; vol. II, 1893; vol. III, 1896; il IV ed ultimo è in corso di stampa. Vedi anche S. Merkle, *Acht unbekannte Briefe von C. S.*, nella *Riv. abruzzese*, IX, 1894, p. 558 sgg. e Novati, *Di otto lettere ined. di C. S. osservazioni*, ibid., X, 79 sgg. Il Salutati non fu mai segretario apostolico, ma nei due anni che rimase in Roma (1368-70) visse servendo come coadiutore privato il segretario Francesco Bruni (Novati, *Epistolario*, I, 53 sg.)]. Il passo del *De fato et*

Fortuna contro gli astrologi è stampato nei *Carmina illustrium poetarum ital.*, VIII, 293, Florentiae, 1721. [Si noti però che il *De fato et fortuna* non è un poema, ma un trattato in prosa (Novati, *Epistolario*, III, 139, n. 2; 145, n. 4), nel quale il Salutati inserì un carme composto molto prima; quello appunto che qui cita il Gaspary e che ora si può leggere in forma più corretta nell'*Epistolario*, I, 281 sgg.].

[p. 95. Sul Marsili, Novati, *Epistolario di C. Salutati*, I, 243 n. Floriano Del Secolo, *Un teologo dell'ultimo Trecento*, Trani, 1898, di poco valore].

p. 95. Che Giovanni Malpaghini da Ravenna fu una persona del tutto diversa dal suo contemporaneo Giovanni Conversani da Ravenna cancelliere dei Da Carrara, mostrò il Sabbadini nel *Giorn. stor. letterat. ital.*, V, 161 sgg., ed ancor più ampiamente Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance*, I, Greifswald, 1888. Ed egli non può neppure essere stato quel giovane, che il Petrarca accolse in sua casa a Venezia nel 1364, perché quello lo abbandonò di nuovo dopo appena tre anni; questo notò il Fracassetti in Petrarca, *Fam.*, XXIII, 19. Il tentativo del Voigt di identificarli un'altra volta (I, 216) non mi pare riuscito, e difficilmente si crederà che il Salutati abbia usato *lustrum* per indicare un anno. Perché il Petrarca non potrà aver avuto in sua casa due ravennati? giacché dell'ingrato giovinetto sappiamo soltanto che era di Ravenna, non come si chiamasse; vedi Fracassetti, l. c., p. 110. Del resto anche il cancelliere Giovanni Conversani cooperò alla diffusione delle cognizioni classiche quale professore a Firenze (1368) ed in varie città dell'alta Italia. Tutte le notizie sui due Giovanni presso Klette, l. c. [Le biografie di entrambi viene preparando coll'aiuto anche di nuovi documenti il Novati, che le pubblicherà in una monografia sui *Corrispondenti del Salutati*. Intanto, oltre agli scritti citati dal Gaspary, per rettificare alcune notizie in essi contenute, vedi M. Lehnerdt, *Zur Biographie des Giovanni Conversino von Ravenna*, Königsberg i. Pr. 1893; dello stesso le pagine sostituite alle corrispondenti del Voigt nella terza ediz. della *Wiederbelebung* (I, 212 sgg). e Novati, *Epistolario di Coluccio*, II, 404 sg.; III, 222 sg., 502 sgg., 534 sgg.; cfr. anche *Giorn. storico*, XXIV, 1894, p. 251].

p. 96. L. Marsili, *Commento a una canzone di F. Petrarca*, Bologna, 1863 (*Scelta*, 36) e *Canzone di F. Petrarca col comento di L. Marsili*, Lucca, 1868.

p. 96. Sul Crisolora, oltre che il Voigt, vedi Sabbadini, *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 148 sgg. E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, Paris, 1885, vol. I, p. XIX sgg. e Klette, l. c., p. 47 sgg. [Ora anche Zippel, *Giunte al Voigt*, p. 9 sgg., dove è citata la più recente letteratura dell'argomento. Il soggiorno a Firenze nel 1410 non è provato; si legga invece « a Bologna »].

p. 97. Sul tempo di composizione della storia di Leonardo Aretino, vedi Voigt, *Wiederbel.*, I, 312 n., [310 sg. della versione ital.] ed A. Gherardi nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. IV, vol. 15, p. 416 sgg., al quale era sfuggita la nota del Voigt.

p. 97. *Leonardi Bruni Aretini Epistolarum libri VIII*, rec. Laur. Mehus,

Florentiae, 1741; rettificazioni all'introduzione biografica nella parte corrispondente del Voigt. [M. Lehnerdt, *Zu den Briefen des Leonardo Bruni von Arezzo*, nella *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, N. S. vol. V, 1892, p. 458 sgg.]. C. Monzani, *Di Leonardo Bruni Aretino*, nell'*Arch. stor. ital.*, N. S., V, 1ª, 29; 2ª, 13 (di poca importanza). [R. Sabbadini, *Leon. Bruni*, nel *Giorn. storico*, XVII, 1891, p. 218 sgg., e per il suo ufficio di cancelliere F. P. Luiso, nell'*Archivio stor. ital.*, S. V., vol. XXI, 1898, p. 132 sgg.].

p. 97. sg. Per il carattere del Niccoli vedi specialmente l'orazione funebre del Poggio, in *Opera* di questo, fol. 102-104 e dello stesso, *De infoel. princ.*, fol. 147; *Epist.* III, 36 e la lettera edita nello *Spicilegium Romanum*, X, 231. Secondo il Poggio i balzelli avrebbero impoverito il Niccoli. — Un dubbio sull'esattezza del 1437 come anno della morte del Niccoli, vedi in Zeno, *Dissert. voss.*, I, 34; il 1° novembre 1439 il Filelfo lo nomina ancora come vivo: tuttavia l'orazione del Poggio è datata da Bologna, dove egli non era più nel 1439. L'epitafio del Niccoli a S. Spirito è riferito dal Wotke, nei *Wiener Studien*, XI, 300 n.; secondo esso quegli morì nel suo settuagesimo terzo anno *pridie Non. febr. 1436*, il che sarà secondo lo stile fiorentino (1437 dello st. comune). — Sulle vicende dei libri del Niccoli vedi Villari, *Machiavelli*, I, 108, n., [nella 2ª ediz., I, 107, n.; e Zippel, *Giunte al Voigt*, p. 26. — G. Zippel, *Nicolò Niccoli*, Firenze, 1890].

p. 99. *Ambrosii Traversarii epistolae* a Petro Canneto in libros XXV tributae, Firenze, 1759; nella prefazione del Mehus, le notizie biografiche. F. P. Luiso, *Riordinamento dell'epistolario di A. Traversari con lettere ined. e note storico-cronologiche*, nella *Rivista d. bibliot. e degli Archivi*, vol. VIII-X].

p. 102. L'inventario della biblioteca del duca Federico d'Urbino è pubblicato nel *Giornale storico degli Archivi Toscani*, VI, 127; VII, 36, 130; essa contava settecento e settantadue opere. Papa Niccolò portò la biblioteca Vaticana a 1160 manoscritti. Questa era la più grande di quel tempo. Vedi E. Müntz, nella *Revue critique*, 18 ottobre 1886, p. 282 sgg. [E. Müntz e P. Fabre, *La bibliothèque du Vatican au XV siècle*, Paris, 1887. — G. Mazzatinti, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897].

p. 103. Sulla data dell'elezione di Enea Silvio a vescovo di Siena (23 sett. 1450), vedi Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 369, n. 1, [nella 2ª ediz., I, 400, n. 1; nella vers. ital. I, 360, n. 1. *A. Weiss, *Aeneas Silvius Picolomini als Papst Pius II. Sein Leben und Einfluss auf die literarische Cultur Deutschlands*, Graz, 1897].

p. 103 sgg. G. Shepherd, *Vita di Poggio Bracciolini*, trad. da Tommaso Tonelli, con note ed aggiunte, 2 vol., Firenze, 1825. A. Medin, *Documenti per la biografia di Poggio Bracciolini*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 351 sgg. [cfr. anche Novati, *Epistolario di C. Salutati*, III, 553 sgg.]. — La notizia di un supposto esiglio del Poggio, che sarebbe stato accolto a Venezia da Bernardo Bembo (!), data dal De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, p. 193, si fonda su di uno strano malinteso. — *Poggii Epi-*

stolae, ed. Thomas de Tonellis, vol. I, Florentiae, 1832 (gli altri due volumi mi rimasero inaccessibili). — *Poggii Opera*, Argentinae, 1513. — Lettere anche nello *Spicilegium Romanum*, X, 225 sgg., Romae, 1844.

p. 106. La lettera del Barbaro sulla sua ambasceria a Roma presso R. Sabbadini, *Centotrenta lettere inedite di Franc. Barbaro*, Salerno 1884, p. 70.

[p. 107. Per Ciriaco d'Ancona, oltre al Voigt colle *Giunte e correzioni* dello Zippel, G. Mercati, negli *Studi e documenti di storia e diritto*, XV, 1894, p. 332 sgg., M. Morici, *Per gli epistolari di due discepoli e di un amico di Guarino Guarini*, Pistoia, 1897, per nozze Tommasini–Guarini; lo stesso, *Sulla cronologia dei viaggi di Ciriaco d'Ancona*, nell'*Arch. storico ital.*, S. V, vol. XXII, 1898, p. 101 segg. R. Förster, *Cyriacus von Ancona zu Strabon*, in *Rheinisches Museum*, N. S., LI, 1896, p. 481 sgg. *E. Jacobs, *Die Thasiaca des Cyriacus von Ancona in cod. Vat. 5250*, nelle *Mittheilungen des deutschen Archäologischen Instituts*, XXII, fasc. 1-2. H. Graeven, *Cyriacus von Ancona auf dem Athos*, nel *Centralblatt für Bibliothekwesen*, XVI, 1899, p. 209, 498. La morte di Ciriaco s'avrà a porre intorno al 1455].

p. 107. Per la presenza di Giorgio da Trebisonda a Venezia già nel 1420, vedi Sabbadini, *Centotrenta lettere ined. di F. Barbaro*, p. 14; il passo, che Franc. Fiorentino, *Il Risorgimento filosofico*, p. 249, n. 16 e 17, allega per provarne l'arrivo nel 1427, si riferisce soltanto al passaggio al cattolicismo romano. [Anzi già nel 1420 il Trapezunzio passò ad insegnare da Venezia a Vicenza, vedi Sabbadini, nel *Giorn. storico*, XVIII, 1891, p. 230 sgg. Sul Trapezunzio anche Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der ital. Gelehrtenrenaissance*, III, Greifswald, 1890, p. 69 sgg. e G. Castellani, *Giorgio da Trebisonda maestro di eloquenza a Vicenza e a Venezia*, nel *Nuovo Arch. Veneto*, vol. XI, 1896, p. 123 sgg.]. Sul Gaza vedi E. Legrand, *Bibliographie Hellénique*, Paris, 1885, I, p. XXXI sgg. ed il lavoro abbastanza leggiero di L. Stein, *Der Humanist Th. Gaza als Philosoph*, nell'*Archiv für Geschichte der Philosophie*, II, 426 sgg. Su Callisto, Legrand, l. c., L sgg.; sul Lascaris, ib., p. LXXI sgg., sul Calcondila, ib., p. XCIV sgg. [Per il Gaza e Andronico Callisto ora anche Klette, *Beiträge*, III; per l'Argiropulo, oltre al Klette, G. Zippel, nel *Giorn. storico*, XXVIII, 1896, p. 92 sgg.; per il Calcondila, A. Badini Confalonieri e F. Gabotto, *Notizie biografiche di D. C., nel Giornale ligustico*, XIX, 1892, fasc. 7-10; per tutti si tengano presenti le *Giunte* dello Zippel al Voigt. Il soggiorno dell'Argiropulo a Padova è alquanto anteriore al 1441. La venuta del Calcondila in Italia pare posteriore al 1448; è forse del 1450]. — Henry Vast, *Le cardinal Bessarion*, Paris, 1878. [H. Omont, *L'inventaire des mss. grecs et latins donnés à St. Marc de Venise par le card. Bessarion en 1468*, nella *Revue des bibliothèques*, IV, 1894, p. 129 sgg.].

p. 108. Sull'Aurispa, oltre il Voigt, R. Sabbadini, *Guarino Veronese e gli archetipi di Celso e Plauto con una appendice sull'Aurispa*, Livorno, 1886. [R. Sabbadini, *Biografia documentata di G. Aurispa*, Note, 1891. Per la polemica che tenne dietro a questa pubblicazione, vedi Zippel, *Giunte*

al Voigt, p. 38 sg. La data più probabile della nascita dell'Aurispa pare il 1374].

p. 108. Carlo de' Rosmini. *Vita e disciplina di Guarino Veronese e de' suoi discepoli*, 3 vol., Brescia, 1805-6. R. Sabbadini, *Guarino Veronese e il suo epistolario*, Salerno, 1875; [lo stesso, *Vita di Guarino Veronese*, Genova, 1891 (estr. dal *Giornale ligustico*); lo stesso, *La scuola e gli studî di Guarino Guarini veronese*, Catania 1896. L'anno della nascita di Guarino è il 1374; a Firenze egli insegnò dal 1410 al 1414]. Il Sabbadini pubblicò lettere del Guarino nella *Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance* del Geiger, I, 103, 504; [in Appendice al citato vol. *La scuola* ecc., p. 165 sgg.; nella *Miscellanea per le nozze Biadego Bernardinelli*, Verona, 1896, p. 21 sgg. Quivi anche un'altra lettera di lui pubbl. da A. M. Cartolari, p. 228. — * K. Müllner, *Acht Inauguralreden des Veronesers Guarino und seines Sohnes Battista*, nei *Wiener studien*, XVIII, 1896, p. 283 sgg. R. Sabbadini, *Una prolusione di G. V. sulle arti liberali*, nella *Bibliot. delle scuole ital.*, a. VII, n. 3, 15 maggio 1897].

p. 108 sgg. Carlo de' Rosmini, *Vita di Francesco Filelfo*, 3 vol., Milano 1808. [F. Gabotto, *Un abbozzo della figura di F. Filelfo da Tolentino*, nella *N. Antol.*, S. IV, vol. 82, p. 523 sgg.; Luzio-Renier, *I Filelfo e l'umanesimo alla corte dei Gonzaga*, nel *Giorn. storico*, XVI, 1890, p. 119 sgg. G. Castellani, *Documenti veneziani ined. relativi a Francesco e Mario Filelfo*, nell'*Arch. storico ital.*, S. V, vol. XVII, 1896, p. 364 sgg.; G. Zippel, *Il Filelfo a Firenze (1429-1434)*, Roma, 1899; P. M. Perret, *Quatre documents relatifs aux rapports de François Philelphe avec François Sforza*, nella *Bibliothèque de l'école des chartes*, LII (1891), p. 426 sgg. Il 2 aprile 1451 il Filelfo fu creato maestro di rettorica a Milano con lo stipendio di 600 fiorini; vedi F. Gabotto, *Documenti intorno a Francesco e Giovan Mario Filelfo*, nel - *La Letteratura*, 1° luglio 1890. Nel 1470 trattò per aver nuovamente la cattedra a Bologna, F. Gabotto, *La terza condotta di F. Filelfo*, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, vol. IV, 1889, p. 53 sgg.]. — *Francisci Philelfi Epistolarum Familiarium libri XXXVII*, Venetiis, 1502. [Th. Klette, *Die griechischen Briefe des Franciscus Philelphus nach den Handschriften zu Mailand*, Greifswald, 1890 (*Beiträge*, III). *Cent dix lettres grecques de F. F.* pubbl. da E. Legrand, Paris, 1892. * Un volgarizzamento di L. Agostinelli, Tolentino, 1899]. *Franc. Philelfi Satyrarum Hecatosticha*, Venetiis, 1502. *Orationes Franc. Philelfi cum quibusdam aliis eiusdem operibus*, Parisiis, 1515. [Cinque orazioni inedite del Filelfo, in K. Müllner. *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, Wien, 1899, p. 148 sgg.].

[p. 112. La poesia e la lettera del Filelfo sono dirette al sultano Mohammed II, il conquistatore di Costantinopoli].

p. 113. Il contegno del Filelfo, le istanze ai principi, la sconsiderata prodigalità, le preghiere di doni, la domanda di licenza come mezzo di estorsione, le sollecitazioni e i brogli presso ogni nuovo papa, tutto ciò si ripete in altri letterati e, non lo si può negare, anche in Torquato Tasso, solo che questi è scusato dalla sua grande infelicità.

p. 114. Sulla traduzione di Omero fatta dal Valla vedi specialmente Vahlen, in *Sitzungsber. der Wiener Akad.*, phil. hist. Cl. 61, 370 e 387 sgg., [e Mancini, *Vita di Lorenzo Valla*, Firenze, 1891, p. 132 sgg.].

[p. 114 sgg. Sui criteri dei traduttori del secolo XV, D. Gravino, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV*, Napoli, 1896, p. 35 sgg.].

p. 115. Sul miglioramento dello stile, determinato dalla più compiuta conoscenza di Cicerone, v. Flavio Biondo, *Italia illustrata*, *Romandiola*, p. 346, ed anche Pio II, *Comment.*, l. II, p. 50; v. inoltre sullo stile dei primi umanisti, R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, 1886, p. 1 sgg. [e lo stesso, *La scuola e gli studî di Guarino Veronese*, p. 71 sgg.].

[p. 115. G. Zippel, *Carlo Marsuppini d'Arezzo. Notizie biografiche*, Trento, 1897, per nozze Rossi–Teiss; lo stesso, *Giunte al Voigt*, p. 17; * C. Marchesi, *Carlo Marsuppini d'Arezzo e Donato Acciaiuoli*; *uno scandalo nello Studio fiorentino*, Catania, 1899, per nozze Chiarenza-Fazio].

p. 116. Naldo Naldi, *Vita Jannotii Manetti*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX. 529 sgg. [Sul Manetti, Zippel, *Giunte al Voigt*, p. 18].

p. 116. Sulle orazioni degli umanisti, Voigt, *Wiederbel.*, II, 442 sgg., [della versione ital., II, 428 sgg.] ed *Enea Silvio*, II, 27 sgg. Che di solito si parlava italiano, attesta fra altri Benedetto Accolti, *Dialogus de praestantia virorum sui aevi*, Parmae, 1691, p. 87. Nell'ambascieria a Venezia il Manetti parlò italiano (1449), e solo per pubblicarla tradusse poi l'orazione in latino (v. Naldi, 567), certo rielaborandola ed adornandola; il che sarà accaduto di spesso. [Vedi anche il mio *Quattrocento*, p. 415].

p. 116 sg. *Pii II P. M. olim Aeneae Sylvii Piccolomini Senensis Orationes politicae et ecclesiasticae*, ed. J. D. Mansi, I, Lucae, 1755; II, 1757; III, 1759.

p. 117. *Francisci Barbari De re uxoria libri II*, Parisiis, 1513.

p. 118. *Poggii Bracciolini Flor. Historiae de Varietate Fortunae libri IV*, editi a Dominico Georgio, Lutetiae Parisiorum, 1723. Il Poggio ne parla già nel 1431, Epist. IV, 20; il 14 settembre 1443 erano scritti due libri, v. *Spicil. Rom.*, X, 287; il 12 luglio 1448 il lavoro era finito interamente, ib. 304.

p. 119 sgg. *Poggii Florentini Dialogus et Leonardi Aretini Oratio adversus hypocrisiam a Hier. Sincero*, Sylvae-Ducis, 1699. [A. Rösler, *Giovanni Dominici, ein Reformatorenbild aus der Zeit des grossen Schisma*, Freiburg i. Br. 1893, p. 88 sgg., ha dimostrato non esser vero che la *Lucula noctis* fosse diretta contro il *De fato et fortuna* del Salutati]. Il *De professione* del Valla, pubbl. dal Vahlen nei *Wiener Sitzungsber.*, 62, 99. — Sulla lotta degli umanisti contro i monaci, Voigt, *Wiederbel.*, II, 215 sgg.; [della versione ital. II, 206 sgg.].

p. 120 sgg. *Leonardi Aretini Historiarum libri XII*, Argentorati, 1610. *Istoria Fiorentina di Leon. Aretino*, trad. in volgare da Donato Acciaiuoli, col testo a fronte, Firenze, 1856-60. Lo stesso giudizio sull'impero romano

già anche nella *Laudatio urbis Florentinae* di Leonardo scritta al più tardi nel 1401; v. G. Kirner, *Della Laudatio urbis Flor. di Leon. Bruni*, Livorno, 1889, p. 29 sg.; [nella traduz. italiana quattrocentistica pubbl. da F. P. Luiso, Firenze, 1899, p. 29 sgg.]. — *Poggii Bracciolini Historiarum Florentini Populi libri VIII*, in Muratori. *RR. II. SS.*, XX, 193 sgg. [P. Chistoni, *Del tempo in cui P. Bracciolini scrisse le storie fiorentine*, in *Studi storici*, VI, 1897, p. 117 sgg.; dal 1455 in poi]. Le opinioni del Poggio sull'impero anche nella lettera al Niccoli del 1433, *Spicil. Rom.*. X, 233; v. anche la lettera di simile contenuto tra le *Leon. Aret. Epist.* VI, 9, la quale però, secondo l'Agostini, *Scrittori viniz.*, I, 174, sarebbe di Leonardo Giustiniani. Enea Silvio nello scritterello *De ortu et auctoritate sacri romani imperii ad Imper. Fridericum III* (stampato dietro l'*Aurea bulla Caroli IV*, Francofurti, 1658), rimane fedele all'antica finzione della monarchia imperiale universale; ma egli scriveva ciò da cortigiano, ben sapendo come la realtà, appunto sotto Federigo III, fosse nel più stridente contrasto con quella.

p. 123. *Laurentii Vallensis Libri tres de Rebus gestis Ferdinandi Aragonum et Siculorum regis* (s. l. n. a.). [Per il tempo della composizione, Vitt. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 412]. — *Bartholomei Faccii De rebus gestis Alphonsi Aragonii Regis libri VII*, Mantuae, 1563. Che egli venne nel 1445 alla corte di Napoli, provò il Vahlen, *Wiener Sitzungsber.*, 61, 35, n.; che pubblicò i primi sette libri nel 1451, mostra la lettera a Francesco Barbaro (del 26 sett. '51) in Panormita, *Epist.*, fol. 108. [Sul Fazio, C. Braggio, *Giacomo Bracelli e l'umanesimo dei Liguri al suo tempo*, negli *Atti d. società ligure di st. patria*, XXIII, 1890, p. 204 sgg.; cfr. Sabbadini, nel *Giorn. stor.*, XVIII, 370 sg.; F. Gabotto, *Un nuovo contributo alla storia dell'umanesimo ligure*, negli stessi *Atti*, XXIV, 129 sgg.; cfr. Sabbadini, nel *Giorn. stor.*, XX, 255 sgg.]. — Panhormita, *De dictis et factis Alphonsi regis libri IV*, Rostochii, 1589.

p. 123. *P. Porcelii Commentaria comitis Jacobi Picinini*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 69 sgg. Il secondo commentario, ibid., XXV, 1 sgg. Sul Porcello v. Battaglini, in *Opera Basinii*, II, 112 sgg. e Voigt, I, 494 e 589, dove però non tutto è ben accertato; [della versione ital. I, 490, 583; cfr. le *Giunte* relative dello Zippel ed anche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 160 sg. e 421].

p. 124. P. Candidus Decembrius, *Vita Philippi Mariae Vicecomitis*, in Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 985 sgg., al più tardi del 1450, essendo dedicata a Leonello d'Este (v. ib. p. 1049). Su questa biografia vedi le fini osservazioni del Burckhardt, II, 51 (II, 77 sg. della traduz. ital.): all'incontro il Voigt, *Wiederbel.*, I, 507 sg., [della vers. ital., I, 502 sg.], ha fatto della narrazione del Decembrio una grossolana caricatura smorzando tutti i tratti felici, lasciando sussistere ed esagerando solo i cattivi; persino il latino è malamente franteso. — L'*Annotatio rerum gest. in vita ill. Franc. Sfortiae*, nel Muratori, *RR. II. SS.*, XX, 1023 sgg. [M. Borsa, *P. C. Decembrio e l'umanesimo in Lombardia*, nell'*Arch. stor. lomb.*, XX, 1883, p. 5 sgg., 358 sgg.; F. Gabotto, *L'attività politica di P. C. D.*, Genova, 1893 (estr.

dal *Giorn. ligustico*), cfr. *Rass. bibliograf.*, I, 229 sgg.; A. Battistella, *Una lettera ined. di P. C. D. sul Carmagnola*, nel *Nuovo Arch. Veneto*, vol. X, 1895, p. 97 sgg.].

p. 124. *Aenas Sylvius Piccolomineus, De viris illustribus*, Stuttgardae, 1842 (*Bibl. des Literar. Vereins*, vol. I). — Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, pubbl. da A. Bartoli, Firenze, 1859; E. Frizzi, *Di Vespasiano da Bisticci e delle sue biografie*, Pisa, 1878; L. Frati, *Di un codice bolognese delle Vite di Vespasiano da Bisticci*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III, p. 202 sgg. [*Vite di uomini illustri del sec. XV scritte da Vesp. da Bisticci*, rivedute sui mss. da L. Frati, Bologna, 1892-93, 3 voll.; cfr. *Giorn. storico*, XX, 261 sgg. e XXIV, 276, e G. Zippel, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V., vol. XIV, 1894, p. 154 sgg.].

p. 124 sgg. *Blondi Flavii Forliviensis De Roma Triumphante libri X*, Basileae, 1559, dove seguono le altre opere. [O. Lobeck, *Des Flavius Blondus Abhandlung « De militia et iurisprudentia » zum ersten Mal herausgegeben*, Dresden, 1892 (nel *Programm des Gymnasiums zum Heiligen Kreuz*); lo stesso, *Sechzehn Briefe des Flavius Blondus*, nella *Zeitschrift für vergleich. Literaturgesch.*, X, 1896, p. 323 sgg., XI, 1897, p. 513 sgg., cfr. *Giornale storico*, XXXI, 428]. Alfr. Masius, *Flavio Biondo, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1879, e su questo lavoro, Wilmanns in *Gött. Gel. Anz.*, 1879, p. 1490 sgg. [L. Colini Baldeschi, *Flavio Biondo segretario del vescovo G. Vitelleschi legato della Marca Anconitana*, 1432, nella *Rivista d. bibliot. e degli Archivi*, X, 1899, p. 122 sgg. * Aug. Kemetter, *Flavio Biondo's Verhältniss zu Papst Eugen IV*, Wien, 1897 (progr. ginn.). — P. Buchholz, *Die Quellen der Historiarum Decades des Fl. Bl.*, Naumburg, 1881 (inaug. Dissert.). L. Colini Baldeschi, *Studio critico sulle opere di Flavio Biondo*, Macerata, 1895. Per la cronologia delle opere, R. Sabbadini. *Note umanistiche*, nel *Giornale ligustico*, XVIII, 1891, p. 299 sgg.; per la composizione delle deche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 108 e 417; per le idee del Biondo sulla storiografia, F. Gabotto, nella *Bibliot. d. scuole ital.*, III, 1891, n. 7 e G. Romano, *Gli studi sul medio evo nella storiografia del Rinascimento in Italia*, Pavia, 1892].

p. 126 sgg. *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis Opera quae extant omnia*, Basileae, 1551. *Aeneae Sylvii Piccolominei Opera geographica et historica*, Helmstadii, 1700. Su Enea Silvio come scrittore ed umanista, Voigt, *Enea Silvio*, in ispecialità I, 219-44 e II, 248 sino alla fine del volume. — Victor Bayer, *Die Historia Friderici III Imper. des Enea Silvio Piccolomini, eine critische Studie*, Prag, 1872. — Il Voigt dice (II, 335), che la Cosmografia descrive dell'Asia solo l'Asia Minore; ma ciò non è esatto. Pio divide l'Asia in sei parti, tre al di qua (a sinistra) e tre al di là (a destra) del Tauro, e descrive le tre prime; l'Asia Minore è solo una suddivisione della terza delle parti trattate.

p. 128 sg. *Pii Secundi Pontificis Max. Commentarii Rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, Francofurti, 1614. Il Voigt, *Enea Silvio*, II, 336 sgg., mostra esser verosimile che i Commentari siano stati

rielaborati dal Campano, al quale spetterebbero anche la divisione in dodici libri ed il proemio. Che Pio lo incaricò di rivedere l'opera prima di pubblicarla, dice il Campano, *Epist.* I, 1, alla fine; anche gli epigrammi del Campano in lode di Pio, citati con sì strana frequenza, saranno stati inseriti poi dal poeta stesso. Nell'edizione di Francoforte il testo in alcuni luoghi è mutilato od incompiuto; i complementi pubblicati dal Cugnoni *in *Aeneae Sylvii Piccolomini Opera inedita*, Roma, 1883, mi furono inaccessibili; v. Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 497, n. 3, [nella 2ª ediz., I, 539 sg. n.; nella vers. ital, I, 483, n. 2], dove si parla anche dei mss. compiuti; fra essi, secondo il Pastor, il cod. Vatic. Regin. 1995 sarebbe l'originale, in parte autografo; v. *Gesch. d. Päpste*, II, 627 sgg. [nella 2ª ediz., II, 689 sgg.; nella vers. ital., II, 608 sgg.]. Il principio di un libro XIII (che giunge fino all'aprile del 1464), il quale si trova in parecchi mss., è pubbl. in Voigt, ib. II, 359 sgg. — Dal libro del Voigt si riceve l'impressione, che i Commentari di papa Pio non siano che un tessuto di menzogne; ma a questo proposito si dovrebbero fare più accurate indagini; il Voigt crede troppo facilmente ai nemici di Pio, lo tratta con preconcetta diffidenza e, com'è noto, lo ha più volte grossamente frainteso. Così per es. nel vol. III, p. 529: Alla sua prima creazione di nuovi cardinali a Siena, i vecchi avrebbero domandato che ne eleggesse solo cinque di nuovi, fra i quali un solo nipote; mediante un artificio Pio avrebbe fatto entrare due nipoti, avendo ottenuto di poterne nominare un sesto, contro il quale nessuno potesse nulla obbiettare; questi era poi il generale degli Agostiniani; ma Pio avrebbe quindi disposto gli eletti in un altro ordine e collocato come sesto il secondo nipote, interpretando la sua promessa ai cardinali nel senso che solo fra i cinque non vi dovesse essere che un nipote. Tutto ciò è puramente un malinteso, perché il Voigt crede che sia designato qualunque parente come nipote, mentre così si chiamava soltanto chi era tale realmente. Tra i sei eravi difatti solo un nipote, Francesco, cui Pio (p. 98) espressamente e solo qualifica per tale; Niccolò Forteguerra, che il Voigt tiene egualmente per un nipote, non contava come tale, essendo un lontano parente della famiglia della madre di Pio. — Inoltre Pio avrebbe detto di aver fatto qualche cosa di inaudito, avendo nominato in una volta due cardinali della sua famiglia ed il Voigt oppone a ciò che già Callisto aveva fatto lo stesso. Ecco un altro equivoco. Pio dice (p. 98): « rem quoque prius inauditam fecisse, qui duos ex familia sua cardinales, et nepotem suum uno in concistorio creasset ». Dunque: « due cardinali della sua famiglia ed oltre a questi il nipote » cioè uno. Che significa qui *familia*? Naturalmente la famiglia ecclesiastica, la corte. Bernardo Erolo era « tunc referendarius et domesticus Pii familiaris », e Niccolò Forteguerra « ex aula Pontificis assumptus ». A questa *familia* proprio il nipote Francesco non apparteneva punto. — Basti questo unico esempio; ma con tali superficialità la figura del papa resta svisata, per quanto il libro del Voigt si possa del resto ammirare per altri rispetti. [G. Lesca, *I commentarii di E. S. Piccolomini*, Pisa, 1894, non risolve le questioni sull'autenticità e l'attendibilità dell'opera; cfr. *Rass. bibliograf.*, II, 181 sgg.].

p. 130. *Benedicti Accolti De bello a christianis contra barbaros gesto*, Groningae, 1731. [Benedetto Accolti morì non nel 1466, ma nel 1464; vedi Flamini, *Lirica*, p. 268, dove sono pure raccolte le altre notizie biografiche di lui].

p. 130 sgg. Sul Valla i lavori importanti ed acuti di J. Vahlen, *Lorenzo Valla, ein Vortrag*, in *Almanach der Kaiserl. Akademie der Wiss.*, XIV Jahrg. Wien, 1864, p. 181 sgg., * nuova edizione a parte, 1870, e *Laurentii Vallae Opuscula tria*, nei *Sitzungsber. der Wiener Akademie der W.*, phil. hist. Cl., 61, 7 e 357, e 62, 93. Lo stesso, *Lorenzo Valla über Thomas von Aquino*, nella *Vierteljahrschrift f. Kult. u. Lit. der Renaissance*, I, 384. D. G. Monrad, *Die erste Controverse über den Ursprung des apostolischen Glaubensbekentnisses; Laurentius Valla und das Conzil zu Florenz*, aus dem dänischen von A. Michelsen, Gotha, 1881. [L. Barozzi e R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla*. Firenze, 1891. G. Mancini, *Vita di L. Valla*, Firenze, 1891. Lo stesso, *Alcune lettere di L. Valla*, nel *Giorn. storico*, XXI, 1893, p. 1 sgg. Max von Wolff, *L. Valla. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1893. Cfr. *Arch. stor. ital.*, S. V., vol. XI, 1893, p. 433 sgg. * W. Schwahn, *L. Valla, ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus*, Berlin, 1896. — La data più probabile della nascita del Valla pare sia il 1405 (Mancini, *Vita*, p. 4 e *Lettere*, p. 4 sg.). Lasciò Roma nella seconda metà del 1429 e dopo essersi trattenuto qualche tempo a Piacenza, si stabilì a Pavia nei primi mesi del 1431].

p. 131. *Laurentii Vallae de Voluptate ac vero bono libri III*, Basileae, 1519. Che la pubblicazione ebbe luogo al principio del 1431, provò il Vahlen, *Sitz.*, 61, 44; i dialoghi devono dunque esser posti nel 1427, quantunque non ci si adattino tutte le allusioni cronologiche; forse l'autore non badava tanto pel sottile. I passi, che il Voigt, *Wiederbel.*, I, 468, n. 2 [nella versione italiana, I, 465, n. 2] ed il Fiorentino, *Risorgimento*, 224, n. 7, citano per provare che il *De Voluptate* fu composto a Pavia, si riferiscono alla seconda redazione, come osservò già il Vahlen, *Sitz.*, 61, 23, cfr. 46. [Il Sabbadini però, *Giorn. storico*, XIX, 408 sgg., ha ora dimostrato che il dialogo nella sua prima forma fu pubblicato nell'estate del 1431, quando il Valla era a Pavia; e che la seconda redazione uscì due anni dopo]. — L'idea del Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst*, Stuttgart, 1879, p. 11 e del Voigt, I, 469 sg., [nella versione italiana, I, 466 sg.], che la vera opinione del Valla sia contenuta nel discorso del Panormita, non trova nessun appoggio né in esso il libro, né negli altri scritti del Valla, nei quali egli si mostra sempre fedele cristiano. Già la cinica esagerazione di Antonio, il quale non mette in opera nessuna delle seduzioni del predicatore di godimenti, mostra, quand'anche non seguisse nessuna conclusione, che quella non è l'opinione dell'autore. L'epicureo deve solo confutare lo stoico, affinché poi rimanga libero il campo alla fede, la quale vede pure il sommo bene nel piacere, ma nel piacere ultraterreno. La filosofia non ci dà nessun principio di morale; per essa l'epicureo ha ragione; la dottrina della fede sola è la base della virtù. Se il discorso del Niccoli fosse pura ipo-

crisia, avrebbe il Valla fatto che proprio egli si rivolgesse più volte con parole di esortazione a lui stesso, Lorenzo (cap. 23, 27)? Ciò che ammisero il Voigt e il Janitschek, era detto dagli avversari del Valla (v. Poggio, *Opera*, fol. 82), e fu confutato da lui stesso (*Antid.*, l. IV). Anche il Fiorentino, che nel libro *Il Risorgimento filosofico nel Quattrocento*, Napoli, 1885, p. 204 sgg., tratta con molta acutezza del dialogo del Valla, pare identificare ancor troppo l'opinione epicurea con quella dell'autore, ma crede sincera la chiusa; e ritiene che dalla dimostrazione dell'esistenza dell'eudemonismo nel principio morale cristiano, dimostrazione che sarebbe il merito principale del Valla, si deduca esser lecito il godimento anche quaggiù. Come un'idea preconcetta faccia legger nel Valla ciò che non vi è, appare nel Fiorentino, p. 209: « Il Valla non ha ritegno di accettare la risurrezione de' corpi per la più squisita soavità dei piaceri venerei (!) ». Quando il Valla dice, essere quel piacere di Paradiso così grande « ut nulla venus nec comparanda sit nec requiratur », vuol dire semplicemente, che anche il più alto piacere sensuale della terra non si può paragonare colla voluttà celeste. Egli stesso con ciò sentiva che per far colpo si era espresso crudamente ed aggiunse: « loquor fortasse obscoenius quam materiae dignitas postulet », e nella seconda redazione dell'opera (III, 28) omise affatto il paragone. [La retta interpretazione che il Gaspary dava del dialogo valliano, fu sostenuta e svolta dal Mancini, *Vita*, p. 55 sgg. Aveva invece accettata l'interpretazione del Janitschek e del Voigt, F. Gabotto, *L'Epicureismo di L. Valla*, nella *Rivista di filosofia scientifica*, S. II, vol. VIII, 1889, p. 651 sgg.]. — Sulla seconda redazione, Vahlen, *Sitz.*, 61, 45; il Voigt ne cita un edizione del 1483, *Wiederbel*, I, 470, n. 2, [nella vers. ital. I, 467, n. 2]. Un'altra *Laurentii Vallensis Romani, opus de vero falsoque bono*, Coloniae, in domo Quentell, 1509, che si trova anche nella bibl. Univers. di Breslavia, fu indicata dal Pastor, *Gesch. d. Päpste*, 1, 12, n. 2; [nella 2ª ediz., I, 13, n. 2; nella vers. ital. I, 14, n. 1. Un confronto fra le due redazioni in Mancini, *Vita*, p. 62 sgg.; cfr. anche Mancini, *Lettere*, p. 27].

p. 132. *Laurentius Valla De libero arbitrio, Apologia eius adversus calumniatores... item contra Bartoli libellum...*, Basileae, 1518. Che il *De libero arbitrio* è difficilmente anteriore al 1436, provò il Vahlen, *Sitz.*, 61, 62; [ma nel 1440 era già stato pubblicato, Mancini, *Lettere*, p. 32 sg. e Sabbadini, *Polemica umanistica*, Catania, 1893, p. 13].

p. 132 sg. *Laurentii Vallae Romani De dialectica libri III*, Parisiis, 1530, composti fra il 1433 ed il 1438, come mostra il proemio al III libro delle *Elegantiae*, v. Vahlen, ib., 55 e 56. [Li compì alla fine del 1439 o al principio del '40, come risulta dalla lettera del Valla cui alludono le citazioni della nota precedente].

p. 133. *Laurentii Vallae De falso credita et ementita Constantini donatione declaratio*, in *Lupoldi De Babenberg De iuribus Regni et Imperii Rom. Tractatus*, Basileae, s. a., p. 265 sgg. [Tradotta in italiano da G. Vincenti, Napoli, 1895; qui anche il testo latino]. Alla fine dice che correva allora il sesto anno dalla fuga del papa da Roma, dunque il 1440. Per la data più

precisa v. Monrad, p. 234. [Lo scritto sulla donazione era già finito ai 25 di maggio di quell'anno, Mancini, *Vita*, p. 131 e Sabbadini, *Polemica*, p. 14]. Anche Enea Silvio nel *Dialogus de donatione Constantini* (in Mansi, *Orat. Pii II*, III, 85 sgg.; è una parte di più lunghi dialoghi, che cadono nel 1453, v. Voigt, *Enea Silvio*, II, 292), rinunzia alla donazione di Costantino, ritenendola apocrifa, con parole che mette in bocca a san Bernardino, e fonda il potere temporale del papa, cui egli difende, sulle donazioni di Pipino e di Carlo Magno.

p. 134. Delle *Elegantiae* adoperai l'edizione *Laur. Vallae Elegantiarum Latinae linguae libri*, Basileae, 1562. [Furono compiute, secondo che pare più probabile, nel 1444, *Arch. stor. ital.*, S. V, vol XI, p. 440].

p. 134 sg. Il *De Professione Religiosorum*, pubbl. dal Vahlen, nei *Sits.*, 62, 99, fu scritto prima del 1442; v. ib., 61, 64. Delle dispute del Valla sul simbolo degli Apostoli tratta ampiamente il Monrad, l. c., p. 178 sgg. [L'andata del Valla a Roma fu nell'autunno del 1446, Rossi, *Il Quattrocento*, p. 412; l'*Apologia* ad Eugenio IV è anteriore a quel viaggio].

p. 135. Giov. da Schio, *Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi vicentino*, Padova, 1858; [vedi anche Zippel, *Giunte al Voigt*, p. 34 sg.]. Lo stesso pubblicò: *De Luschis Carmina quae supersunt fere omnia*, Patavii, 1858. *Achilles, prototragoedia Antonii de Luschis*, Patavii, 1843; deve essere stata composta prima del 1390, se di quest'anno è veramente il ms. adoperato dall'Osio, v. Da Schio, p. 131. [Sul Loschi e sull'*Achilles*, W. Cloetta, *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, II, Halle a. S., 1892, p. 91 sgg.].

p. 136. Francesco Colangelo, *Vita di Antonio Beccadelli, soprannominato il Panormita*, Napoli, 1820. Felice Ramorino, *Contributi alla storia biografica e critica di Ant. Beccadelli detto il Panormita*, Palermo, 1883. [R. Sabbadini, *Cronologia della vita del Panormita*, nei citati *Studi sul Panormita e sul Valla*, del Barozzi e del Sabbadini. M. v. Wolff, *Leben und Werke des Antonio Beccadelli genannt Panormita*, Leipzig, 1891. G. Mercati, *Alcune note sulla vita e sugli scritti di A. P.*, negli *Studi e docum. di storia e di diritto*, XV, 1894, p. 319 sgg.; cfr. Sabbadini, nel *Giorn. storico*, XXVIII, 1896, p. 342 sgg. Per la dimora a Siena, *Arch. stor. ital.*, S. V., vol. XV, 1895, p. 337 n.]. — *Antonii Bononiae Beccatelli cognomento Panhormitae Epistolarum libri V*, Venetiis, 1553. — A. Gaspary, *Einige ungedruckte Briefe und Verse von Ant. Panormita*, nella *Vierteljahrschrift f. Kultur und Litt. der Renaissance*, I, 474 sgg. Di un ms. simile, F. Ramorino, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V. t. III, p. 447 sgg. [G. Mercati, *L'epistolario di A. Beccadelli*, negli *Studi e docum.* ecc., XV, 332 sgg. F. Gabotto, *Una lettera ined. di A. P.*, nella *Rassegna critica d. letterat. ital.*, II, 1898, p. 246 sgg. — R. J. Albrecht, *Zwei Gedichte des A. B.*, nella *Zeitschrift für vergl. Litteraturgesch.*, N. S., III, 1890, p. 361 sgg. R. Sabbadini, *L'orazione del Panormita al re Alfonso*, nel *Giorn. storico*, XXXI, 1898, p. 246 sgg.]. — V. sul Panormita anche De Nolhac, *La Biblioth. de F. Orsini*, p. 218 sgg.

p. 136. *Antonii Panormitae Ermaphroditus*, ed. Frid. Carol. Forbergius, Coburgi, 1824. Sul tempo di composizione, Ramorino, *Contributi*, p. 68 e Sabbadini, *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 170. [L' invettiva contro il Panormita, che il Ramorino (p. 10) attribuisce ad Antonio da Rho, non è di lui; vedi Sabbadini, *Cronologia*, p. 2, dove si dà conto di un'altra invettiva, questa del Raudense, contro l'umanista siciliano. Per la storia della contesa fra costoro vedi F. Vismara, nell'*Arch. stor. lomb.*, S. III, vol. XIII, 1900, p. 117]. — La ritrattazione del Guarino fu stampata dal Sabbadini, nella *Vierteljahrschrift f. Kultur u. Litt. d. Renaissance*, I, 109.

p. 138. [M. Minoia, *La vita di Maffeo Vegio umanista lodigiano*, Lodi, 1896; cfr. Flamini, *Rassegna bibliograf.*, V, 121 sgg. A Pavia pare sia vissuto dal 1423 al '36, anno in cui entrò al servizio della curia pontificia]. Le poesie di Maffeo Vegio, p. es., nella *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum cet.*, Lugduni, 1677, XXVI, 759 sgg. [A. Liverani, *Il XIII libro dell'Eneide di M. Vegio*, Livorno, 1897; cfr. Sabbadini, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 276 sg.].

p. 138 sg. Charles Yriarte, *Un condottiere au XV^e siècle, Rimini, études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*, Paris, 1882; a p. 140 e 389 sgg. poesie italiane di Sigismondo molto mal pubblicate. Di un'altra poesia, per la quale è dubbia l'attribuzione a Sigismondo, v. Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, p. 343, n. 3. [Per la bibliografia delle rime di Sigismondo, *Indice delle carte del Bilancioni*, p. 409 sgg.]. *Carlo Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal sec. XIV ai primordi del XIX*, Rimini, 1884. — *Trium Poetarum elegantissimorum, Porcelii, Basinii et Trebani Opuscula*, Parisiis, 1539. *Basinii parmensis Poetae Opera praestantiora*, Arimini, 1794. [Per l'*Isottaeus* e la sua attribuzione a Basinio, Vinc. Lonati, *Un romanzo poetico del Rinascimento*, Brescia, 1899, per nozze Pasi-Lonati]. — Su Trebanio, vedi *Opera Basinii*, II, 105 sg. Della *Feltria* del Porcello dà alcuni versi A. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Berlin und Stuttgart, 1886, p. 75 ed 81. Elegie del Porcello nei *Carmina illustrium poetarum Italorum*, t. VII, Florentiae, 1720, p. 497 sgg. [Per la *Feltria*, G. Zannoni, *Porcellio Pandoni ed i Montefeltro*, nei *Rendiconti* dei Lincei, cl. sc. morali, S. V., vol IV, 1895, p. 104 sgg., 439 sgg.].

p. 140 sg. *Francisci Philelfi Satyrarum Hecatosticha*, Venetiis, 1502. Sulle altre poesie, che sono inedite od assai rare, v. Rosmini, *Vita del Filelfo*, e per il *De iocis et seriis* anche G. Borghini, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 395 sgg. [e F. Flamini, ibid., XVIII, 1891, p. 321 sgg.]. — Sulla lode ed il biasimo nelle satire v. anche la lettera del Filelfo dell' 8 dicembre 1450 (*Epistolae*, ed. 1502, p. 53). Una simile miscela di argomenti di vario genere (in parte poesie laudative, in parte liriche) anche nelle nove satire dell'umanista modenese Gaspare Tribraco (fra il 1460 ed il '70), vedi Setti, nel *Propugnatore*, XI, 1^a, p. 14 e V. Finzi, nella *Rassegna Emiliana*, I, 493 sgg. [Del Tribraco, v. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XVI, p. 183 sgg.].

[p. 141. A. Novara, *Un poema latino del Quattrocento. La Sforziade di F. Filelfo*, Carmagnola, 1879].

p. 141 sgg. *Joh. Antonii Campani Epistolae et Poemata*, ed. Menckenius, Lipsiae, 1707. [G. Lesca, *Giannantonio Campano detto l'Episcopus aprutinus*, Pontedera, 1892; cfr. *Rass. bibliograf.*, I, 1893, p. 111 sgg. La nascita del Campano va ritardata di un anno]. Le poesie di Enea Silvio pubblicate dal Cugnoni nelle *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, 1882 e 1883, mi rimasero inaccessibili.

p. 143. Leon. Aretino, *Epist.*, VI, 6; « cognitio earum rerum quae pertinent ad vitam et mores, quae propterea humanitatis studia nuncupantur, quod hominem perficiant et exornent ». Leonardo distingue ancora da questi studi le *litterae*, come dice anche Cicerone, « cum Musis, idest cum humanitate et doctrina » (*Tuscul.*, V, 23). Gli scrittori posteriori però, come il Poggio, chiamano già tutto lo studio degli antichi *humanitatis studia*. [Su questa locuzione cfr. anche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 407 sg.].

p. 144. Sull'epistolografia degli umanisti parla egregiamente il Voigt, *Wiederbel.*, II, 422 sgg. [della traduz. ital., II, 409 sgg.], ed *Enea Silvio*, II, p. 277.

p. 144. *Francisci Barbari et aliorum ad ipsum Epistolae*, pubbl. dal card. Quirini, Brixiae, 1743. Inoltre la *Diatriba praeliminaris*, 1741. R. Sabbadini, *Centotrenta lettere inedite di Franc. Barbaro*, Salerno, 1884, e su questa pubblicazione l'importante recensione di A. Wilmanns, nelle *Gött. Gel. Anz.*, 1° nov. 1884, p. 849-85. — G. Voigt, *Die Briefe des Aeneas Sylvius vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, chronologisch geordnet*, etc.; nell'*Archiv. f. Kunde österreich. Geschichts-Quellen*, XVI (Wien, 1856), p. 321 sgg.

p. 145 sg. Nisard, *Les gladiateurs de la République des lettres aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 1860, t. I. — Sulle invettive del Salutati e del Rinuccini contro il Loschi, vedi da Schio, *Ant. Loschi*, p. 53 sgg. e Voigt, *Wiederbel.*, I, 506 [della trad. ital., I, 503; cfr. le correzioni dello Zippel, p. 34 sg.]. Su quella di Leon. Aretino contro il Niccoli vedi Mehus, *Epist. Leon.*, p. LXV sgg. ed un'analisi di K. Wotke, nei *Wiener Studien*, XI (1889), p. 295 sgg. [Fu pubblicata integralmente (ma ci è giunta mutila in fine) da G. Zippel, *Nicolò Niccoli*, Firenze, 1890, p. 75 sgg. Per l'invettiva del Guarino, che ha forma di lettera a Biagio Guasconi, vedi pure codesto libro, p. 29].

p. 146 sgg. La lettera del Poggio a Scipione Mainenti nelle sue *Opere*. fol. 134; sulla data e sul destinatario, Sabbadini, *Centotrenta lett. di F. Barbaro*, p. 22, e *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 178. — La *Defensiuncula* del Poggio, in *Opera*, fol. 137; la lettera contro Ciriaco, ib. 125. [Per tutta questa polemica, Sabbadini, *Storia del ciceronianismo*, p. 113 sgg.; cfr. anche Novati-Lafaye, *L'anthologie d'un humaniste italien au XV siècle*, Roma, 1892, p. 12 sg. (estr. dai *Mélanges d'archéologie et d'histoire*)]. Le diverse invettive del Poggio contro il Filelfo ed il Valla del pari in *Opera*. — Sullo scritto in prosa del Filelfo contro Cosimo, vedi Rosmini, *Vita del Filelfo*, I, 97 e Sabbadini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 163. [Questo scritto, che si intitola *Orationum in Cosmum Medicem ad exules optimates florentinos liber primus*, fu composto probabilmente nel 1435 e divulgato nel '37;

vedi C. Errera, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V., vol. V, 1890, p. 217 *n.* Quivi l'Errera tratta distesamente delle *Commentationes florentinae de exilio*, altra opera del Filelfo contro Cosimo. Essa doveva comprendere dieci libri, ma non ne furono scritti se non tre nel 1440, verosimilmente prima della battaglia d'Anghiari (per questa data vedi Zippel, *Giunte al Voigt*, p. 21 e V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 31)]. — Una confutazione pienamente efficace delle bugie del Poggio in Rosmini, I, 25 ed altrove.

p. 148 sg. *Laurentii Vallae Antidoti in Pogium libri IV ad Nicolaum V Pontificem*, Parisiis, 1520. La cronologia di questa polemica in Shepherd-Tonelli, *Vita di Poggio*, II, 151 e 153; Vahlen, *Sitzungsber.*, 61, 20 sgg., anche Sabbadini, *Centotrenta lett.*, p. 60 [e V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 61; cfr. pure Mancini, *Vita di L. Valla*, p. 279 sgg.].

p. 149. La disputa del Valla con Antonio da Rho ebbe luogo secondo il Vahlen, ib. 63, nel 1443; [più probabile è la data 1444 proposta e sostenuta dal Mancini, *Vita di L. Valla*, p. 203 e *Giorn. stor.*, XXI, 14; cfr. *Arch. stor. ital.*, S. V., vol. XI, p. 440]. Sullo scritto di Antonio vedi Sabbadini, *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 165 sgg. La disputa del Valla col Fazio e col Panormita nel 1445, secondo il Vahlen, ib., 35, n. [Per questa polemica, Mancini, *Vita*, p. 211 sgg.; per la data che sarà certo da porsi tra la fine del 1446 e il principio del '47, V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 412. — Per le lotte del Filelfo contro il Decembrio, M. Borsa nell'*Arch. stor. lomb.*, XX, 1893, p. 54 sgg.; contro il Crivelli, F. Gabotto, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V., vol. VII, 1891, p. 292 sgg.; contro Galeotto Marzio, Gabotto e Badini Gonfalonieri, *Vita di Giorgio Merula*, Alessandria, 1894, p. 47 sgg. (estr. dalla *Riv. di storia. arte e archeol. della prov. di Alessandria*)]. — Per la polemica del Panormita col Porcello, vedi *Vierteljahrschrift f. Kult. u. Litt. d. Ren.*, I, 481; per quella del Porcello, e di Seneca con Basinio, vedi Affò, in *Opera Basinii*, II, 17 sgg. [per la data di quest'ultima polemica, V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 63 e 412].

p. 149 sg. Francesco Fiorentino, *Il Risorgimento filosofico nel Quattrocento*, Napoli, 1895, opera interessante e pregevole, quantunque sventuratamente rimasta frammentaria e senza revisione per la morte dell'autore.

p. 150. Sulla traduzione dell'*Axiochus* di Leonardo, vedi Morel-Fatio, nella *Romania*, XIV, 98. Già il Petrarca aveva posseduto alcuni scritti di Platone in traduzioni latine, come mostrò il Fiorentino, p. 181; [cfr. però De Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, p. 323 sgg., il quale crede, a ragione, che il Petrarca possedesse, tradotto, solo il *Timeo*].

p. 150. *Leonardi Aretini Isagoge in decem libros Aristotelis ad Nicomachum morales*, ed. M. Bernh. Glaserus, Ienae, typis Johannis Weidneri, 1607 (nella Bibl. Comunale di Breslavia). Su altre edizioni e sui mss. Mehus, *Leonardi Bruni Epist.*, I, p. LVII; sui mss. anche Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 12, n. 3 [nella 2ª ediz., I, 13, n. 3; della vers. ital., I, 14, n. 2]. Un'analisi del Wotke, nei *Wiener Studien*, XI, 305 sgg. [F. Tocco, *L'isagogicon moralis disciplinae di L. Bruni Aretino*, nell'*Arch. für Gesch. d. Philos.*, VI, 1893, p. 157 sgg.].

p. 151 sgg. Fritz Schultze, *Georgios Gemistos Plethon und seine reformatorischen Bestrebungen*, Iena, 1874. — Sulla controversia dei Greci parla H. Vast, *Le cardinal Bessarion*, Paris, 1878, p. 327 sgg., però molto male. L. Stein, nell'*Archiv für Geschichte der Philosophie*, II, 448 sgg., corregge alcuni punti, ma resta ancora molta confusione; vedi sulla cronologia della disputa un articolo nello stesso *Archiv*, III, 50 sgg. [ed anche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 67 sgg. e 412]. — Il περὶ ὧν Ἀριστοτέλης πρὸς Πλάτωνα διαφέρεται di Pletone, nel Migne, *Patrologia*, Ser. Graec. vol. 160, col. 889 sgg. Le domande del Bessarione e le risposte di Pletone, ib., vol. 161, col. 713 sgg. — *Bessarionis cardinalis Niceni In Calumniatorem Platonis libri quatuor*, insieme colla traduzione della metafisica di Aristotile e di quella di Teofrasto, Venetiis, Aldus, 1516. Ivi come quinto libro la critica alla traduzione delle *Leges* platoniche di Giorgio, come sesto il trattato *De natura et arte*. La lettera del Bessarione a Michele Apostolio, nel Migne, *Patrologia*, Ser. Graeca, t. 161, col. 687. La lettera al Ficino e la relativa risposta in *Ficini Opera*, p. 616. L'opera *In Calumniatorem*, pubblicata nel 1469, era composta, in una prima redazione di soli tre libri corrispondenti ai tre dell'avversario, già nel 1466. Ciò appare da una lettera inedita del Bessarione a Teodoro Gaza, che si trova, colla lunghissima risposta del Gaza, alla biblioteca Marciana di Venezia nel cod. 52, cl. IV e della quale riferì poche parole anche il Lambecius, *Commentariorum de Bibl. Caesarea Vindob. lib. VII* (Vindob., 1781) p. 348. In quella lettera il card. dice che il libro del Trapezunzio, pubblicato nel 1465, gli era venuto alle mani l'anno precedente a quello in cui scriveva la lettera, e manda la propria opera al Gaza per sottoporla alla sua critica: probabilmente allora essa era scritta in greco, come la dà il ms. Vaticano Graec. 1435 (cfr. von Hertling, nella *Literarische Rundschau*, 1875, p. 91 n.). Ci sono poi dei mss. che dànno l'opera in latino in tre soli libri, vedi Valentinelli, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marcum*, VI (Venetiis, 1871), p. 3 sgg. Si può supporre che il cardinale stesso facesse la traduzione dal greco, volendo rivolgersi anche ad italiani. Il Trapezunzio rispose nuovamente ed allora si immischiarono nella disputa anche alcuni italiani, Niccolò Perotti ed un anonimo minorita, vedi Valentinelli, l. c., p. 8 e 10.

p. 154 sgg. Leop. Galeotti, *Saggio intorno alla vita ed agli scritti di Marsilio Ficino*, nell'*Arch. stor. ital.*, N. S., t. IX, 2ª, 25, t. X, 1ª, 1. * Luigi Ferri, *Di Marsilio Ficino* ecc. in *La filosofia delle scuole italiane*, vol. 28 e 29, 1883 ed '84. [F. Gabotto, *L'epicureismo di M. Ficino*, nella *Riv. di filos. scientifica*, X, 1891, p. 428 sgg. E. Galli, *La morale nelle lettere di Mars. Ficino*, Pavia, 1897. Lo stesso, *Lo stato, la famiglia, la educazione secondo le teorie di M. Ficino*, Pavia, 1899]. — K. Sieveking, *Die Geschichte der platonischen Academie zu Florenz*, Göttingen, 1812. P. Villari, *Machiavelli*, I, 172 sgg. [nella 2ª ed., I, 173 sgg.], e lo stesso, *La storia di Girol. Savonarola*, I, Firenze, 1887, p. 52 sgg. H. Hettner, *Das Wiederaufleben des Platonismus*, in *Italienische Studien*, Braunschweig, 1879, p. 165 sgg. [L. Ferri, *L'Accademia platonica di Firenze e le sue*

vicende, nella *N. Antologia*, S. III, vol. XXXIV, 1891, p. 226 sgg. Per l'origine dell'Accademia, anche Zippel, nel *Giorn. stor.*, XXVIII, 1896, p. 102 sg.]. Inoltre le storie della filosofia. — *Marsilii Ficini Opera*, Basileae, 1576. Quivi la *Theologia platonica*, p. 78 sgg. La disputa ad un convito di Bernardo Bembo, che vi è menzionata, VI, 1, deve cadere durante il soggiorno di questo a Firenze fra il 1478 ed il 1480 (l'ambasceria anteriore di Bernardo Bembo del 1474 non va presa in considerazione); anche nel libro XVIII, 9, è ricordato l'anno 1478. Che vi lavorò intorno cinque anni, prova la lettera al Bandini in *Opera*, p. 660. [Che il convito di Bernardo Bembo deve proprio aver avuto luogo durante la sua prima ambasceria a Firenze (gennaio 1475-29 marzo 1476) e probabilmente nel febbraio 1475, dimostra ora, in maniera molto prolissa, A. Della Torre, nel *Giorn. storico*, XXX, 1900, p. 284 sgg., in nota. Quivi, p. 285-6, è anche provato che la *Theol. platonica* era compiuta già prima del 1477. Del resto che almeno quattordici dei suoi diciotto libri erano finiti circa il 1474 e in ogni caso prima del 1476, aveva mostrato io stesso, *Il Quattrocento*, p. 426. La menzione di un fatto del 1478 sarà dunque un'aggiunta fatta ad opera compiuta].

p. 156 sgg. Il libro dell'amore, in *Ficini Opera*, 1320 sgg. Sui banchetti a Firenze, ib., p. 657. Il Ficino non dice che ogni anno regolarmente si festeggiasse così il natalizio di Platone, poiché il convito annuale, di cui parlano le *Epist.*, l. III, p. 718, è altra cosa (par bene per il natalizio di Cosimo).

p. 158 sg. La canzone del Benivieni, nelle *Opere di Girol. Benivieni*, Venetia, Zopino, 1522, fol. 41; ib., il commento del Pico, fol. 1 sgg.; la canzone anche in *Pici Opera*, Basileae, 1572, p. 746; il commento, ibid., p. 734.

p. 160. Il *De Christiana religione* cade verso il 1474; nel capo 10 (alla fine) il Ficino vi parla di coloro che ad Ancona nel 1470 furono guariti per un miracolo, e dice che erano sani già da quattro anni. Nel proemio afferma che egli scrisse quel libro, quando era appena stato consacrato prete (1473); fu stampato nel 1476.

p. 161. Sul Landino vedi Bandini, *Specimen literaturae florentinae saec. XV*, vol. I, Florentiae, 1748; II, 1751. Il Tiraboschi, *St. lett. ital.*, VI, 1065, n., voleva cambiare in 1434 l'anno di nascita, perché il Landino in una lettera del 1475 dice di essere nel quarantunesimo anno. Ma questa lettera nel Bandini (*Collectio veterum aliquot monimentorum*, Arreti, 1752; p. 1 sgg.) ha invece la data 1465. In un documento riferito dal Bandini, *Specimen*, II, 103, è detto che il Landino nel 1470 aveva quarantaquattro anni, certo per errore (XLIV invece di XLVI).

p. 161 sgg. Sul libro del Landino *De Anima* parla egli stesso nel commento a Dante, *Inf.*, X, 15. [Sulla *Xandra*, vedi Mancini, nell'*Arch. stor. ital.*, S. IV, vol. XIX, 1887, p. 318 sgg.]. — *Christophori Landini florentini Camaldulensium Disputationum Opus*, Parisiis, 1511 (stampato per la prima volta a Firenze verso il 1480). Che i dialoghi sono posti nell'estate del 1468, mostrò Gir. Mancini, *Vita di L. Batt. Alberti*, Firenze,

1882, p. 481, n. 4. Ma lo scritto fu composto parecchio dopo; vi sono citati la *Theologia platonica* del Ficino (come incompiuta) e il suo commento al *Symposion.*

p. 163. Il commento a Dante fu stampato per la prima volta nel 1481; io mi servo della: *Comedia del divino Poeta Danthe Alighieri, con la spositione di Christophoro Landino*, Vinegia, 1536. Sul commento vedi C. Hegel, *Ueber den histor. Werth der ältesten Dante-Commentare*, Leipzig, 1878, p. 71 sgg. [e M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, 1890, p. 150 sgg.].

p. 163 sgg. *Joannis Pici Mirandulae Concordiaeque Comitis Opera omnia*, Basileae, 1572. Al principio la *Vita*, non del tutto attendibile, scritta dal nipote Gianfrancesco. Il testamento del Pico pubbl. da C. Milanesi, nel *Giorn. stor. degli Archivi toscani*, I, 88 sgg. — [D. Berti, *Intorno a Gio. Pico della Mirandola cenni e documenti inediti*, nella *Riv. contemporanea*, XVI, 1859, p. 7 sgg.]. Giov. Pagani, *Giovanni Pico della Mirandola condannato da Innocenzo VIII* ecc., Milano, 1889 (estr. dal *Rosmini*). [F. Ceretti, *Gio. Pico della Mirandola. Spigolature raccolte da dispacci degli oratori estensi*, nel *Giorn. storico*, XXII, 1893, p. 373 sgg. L. Dorez, *Lettres inèdites de Jean Pic de la Mirandole*, ibid., XXV, 1895, p. 352 sgg. F. Calori Cesis, *Gio. Pico d. Mirandola detto la Fenice degli ingegni*, 3ª ediz., Mirandola, 1897 (vol. XI delle *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*). — Per le tesi accusate di eresia il Pico fu sottoposto ad un processo che cominciò il 20 febbraio 1487 e si chiuse colla bolla di condanna del 4 agosto. Il Pico per provvedere alla sua sicurezza fece un viaggio in Francia, ma fu catturato nel gennaio del 1488 nel Delfinato e tenuto prigione nel castello di Vincennes fin verso il principio di marzo. Questo episodio della vita del Pico è ricostruito sui verbali del processo e sulle lettere dei nunzi pontifici in Francia, da L. Dorez e L. Thuasne, *Pic de la Mirandole en France* (1485-88), Paris, 1897; per la cattura vedi anche F. Gabotto, nella *Rass. bibliograf.*, III, 1895, p. 202 sgg. e Dorez, ibid., III, p. 273 sgg. — Se il breve di assoluzione di Alessandro VI contradica alla sentenza di condanna di Innocenzo VIII, è questione dogmatica che poco importa alla storia; vedi per essa Pastor, *Geschichte der Päpste*, vol. III, Freiburg i. Br., 1895, p. 248 sgg. e G. Pagani, nella *Rassegna Nazionale*, XCVII, 1897, p. 290 sgg.; CV, 1899, p. 198 sgg.; CIX, 1899, p. 537 sgg.; CX, 1899, p. 738 sgg.]. — G. Dreydorff, *Das System des Joh. Pico*, Marburg, 1858. [Vinc. Di Giovanni, *Gio. Pico della Mirandola nella storia del Rinascimento e della filosofia in Italia*, Palermo, 1894. * G. Massetani, *La filosofia cabbalistica di Gio. Pico d. M.*, Empoli, 1897; cfr. Dorez, in *Giorn. storico*, XXXIII, 390 sgg. F. Ceretti, *Il Salmo XLVII di David commentato dal conte Gio. Pico*, Milano, 1895 (estr. da *La scuola cattolica e la scienza ital.*)].

p. 165 sg. Del Pico il Poliziano parla specialmente nei *Miscell.*, cap. 90 ed alla fine. — Che già nel 1489 l'*Heptaplus* era tra le mani degli amici, mostrano lettere, che sono in *Opera*, p. 395 sgg. — Della disegnata *Teologia poetica* e del commento al *Symposion* parla più volte egli stesso,

p. es., nel commento alla canzone del Benivieni, III, 8 e 11, nella lettera a Dom. Benivieni, p. 382, e par bene anche in quella ad Andrea Corneo (1486), p. 378.

[p. 166. Che il Pico morì di veleno propinatogli dal suo segretario Cristoforo da Casale, mostrò il Dorez, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXII, 1898, p. 360 sgg., XXXIII, 180].

p. 167. Nei suoi anni giovanili il Pico aveva anche poetato, in italiano ed in latino, ma già nel 1486 aveva abbandonata la poesia amorosa, vedi la lettera ad Andrea Corneo, p. 378. Più tardi abbruciò le sue poesie amorose, come dice suo nipote e conferma il Poliziano (*Epist.*, I, 7, p. 12, ed. 1536); a torto quindi il Dreydorff (p. 7) contesta la cosa. Poesie italiane di lui si sono conservate; vedine due in Trucchi, *Poesie inedite*, III, 61 sg. ed in *Rime del Pistoia* (Livorno, 1884), p. 39, e notizie di altre vedi in Bartoli, *I manoscritti della bibl. Nazion. di Firenze*, II, 127 sgg. [F. Ceretti, *Sonetti inediti del conte Gio. Pico*, Mirandola, 1894. L. Dorez, *I Sonetti di Gio. Pico d. M.*, Roma, 1894 (estr. dalla *Nuova Rassegna*); per certe dispute sull'autenticità, *Giorn. storico*, XXXI, 129, n. 1. Un sonetto del Pico, certamente autentico, in Flamini, *Girolamo Ramusio e i suoi versi latini e volgari*, Padova, 1900, p. 24 (estr. dagli *Atti e Mem.* dell'Accad. di Padova). Quivi, a p. 10, un'osservazione sul soggiorno del Pico a Padova].

p. 167. Rispetto alla conversione del Benivieni vedi il suo proemio alle sue otto egloghe (a Luca della Robbia), in *Opere di Girolamo Benivieni*, Venezia, Zopino, 1522, fol. 73, ed anche alla fine delle opere del Pico. [Per il canzoniere del Benivieni e le modificazioni in senso cristiano introdottevi dal poeta, vedi Percopo, nella *Rass. critica*, I, 9 sgg., 42 sgg.].

p. 168. Che l'accusa di cospirazione contro gli accademici romani non era probabilmente senza qualche fondamento, mostrarono Luzio-Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 433, n. 4. [La bibliografia di Pomponio Leto e della sua accademia offre I. Carini, *La difesa di Pomponio Leto pubblicata ed illustrata*, nella miscellanea *Nozze Cian-Sappa Flandinet*, Bergamo, 1894, p. 151 sgg.

p. 169. Sulla letteratura italiana del secolo XV, oltre i già citati, vedi anche John Addington Symonds, *Renaissance in Italy, Italian Literature*, Parte I, London, 1881. [Per la lirica aulica, che il Gaspary trascurò quasi nteramente, vedi ora F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891; cfr. *Giorn. storico*, XVIII, 377. Per la prosa la prelezione di O. Bacci, *Della prosa volgare del Quattrocento*, Firenze, 1897].

p. 170. Dell'invettiva del Rinuccini si è conservata soltanto un'antica traduzione italiana, che fu stampata dal Wesselofsky, *Parad.*, I, 2ª, 303 sgg. Lo scritto di Domenico da Prato, ib., 321 sgg.

p. 170. Le dichiarazioni del Filelfo intorno al volgare sono nelle lettere italiane pubblicate dal Rosmini, *Vita del Filelfo*, II, 304, III, 448, e nei passi di lettere latine, che il Rosmini, II, 14, n., riferisce. I discorsi suoi e dei suoi scolari in *Sepulcrum Dantis*, Libreria Dante in Firenze, 1883, p. 25 sgg.

Vedi anche Rosmini, I, 55 sgg. e 119 sgg. [Buone osservazioni sul dissidio tra la letteratura dotta e la volgare, in Bacci, *Della prosa* ecc., p. 16 sgg. Per le questioni linguistiche, Vitt. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 73 sg., 413].

p. 171. Del *Dialogus ad Petrum Histrum* del Bruni fino a questi giorni non era stampata che la prima parte; ora tre edizioni compiute uscirono quasi nello stesso tempo, quella di Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Literatur der ital. Gelehrtenrenaissance*, II, Greifswald, 1889; quella di K. Wotke, *Leonardi Bruni Aretini dialogus de tribus vatibus florentinis*, Wien, 1889 e quella di Gius. Kirner, *I Dialogi ad Petrum Histrum di Leon. Bruni*, Livorno, 1889. Il Voigt, *Wiederbelebung*, I, 387, [nella traduz. ital., I, 382], dice che il dispregio del Niccoli per Dante ed il Petrarca è anche d'altra parte attestato; perciò il primo dialogo esprimerebbe la sua vera opinione. Ma le testimonianze cui allude, sono solamente le invettive di Leonardo e del Filelfo e si sa con quanta temerità gli avversari solessero mentire. Il contrario è attestato dal dialogo del Poggio. Anche la difesa che dell'opinione del Voigt fanno il Klette ed il Kirner, non mi convince: oggi si ama un po' troppo di leggere fra le righe dei vecchi autori. [In favore dell'opinione del Gaspary, vedi Zippel, *Nicolò Niccoli*, p. 15 sg.; D. Gravino, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV*, Napoli, 1896, p. 10 sgg. ed anche V. Rossi, *Dante e l'umanesimo*, nel vol. collettivo *Con Dante e per Dante*, Milano, 1898, p. 155 sgg.]. — Notevole è la testimonianza di Ambrogio Traversari, citata dal Sabbadini nel *Giorn. stor. lett. ital.*. X, 370, secondo la quale i manoscritti di cose volgari si pagavano più cari che quelli di cose latine.

p. 172. Intorno al poema del Filelfo su S. Gio. Battista, v. Rosmini, II, 16. [Intorno a versi volgari di umanisti, F. Flamini, *Versi inediti di G. M. Filelfo*, Livorno, 1892, p. 13, per nozze Zuretti-Cognetti].

p. 172 sgg. Intorno al Giustiniani vedi Giov. degli Agostini, *Notizie istorico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani*, Venezia, 1752, I, 135 sgg. Voigt, *Wiederbeleb.*, I, 420; [nella traduz. ital., I, 414]. Per l'interessamento del Giustiniani per la letteratura italiana, vedi anche Sabbadini, in *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 363 sgg. [cfr. Novati-Lafaye, *L'anthol. d'un humaniste italien*, p. 35 sgg. Al Giustiniani fu ripetutamente attribuito, ma con argomenti non molto vigorosi, un poema in terza rima scritto tra il 1420 ed il '29, *La Leandreide*, ora pubblicato per intero da C. Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, II, 257 sgg. Per quell'attribuzione, L. Ottolenghi, nel *Giorn. storico*, XXIV, 1894, p. 380 sgg.]. — A. D'Ancona, *Strambotti di Leonardo Giustiniani*, in *Giorn. fil. rom.*, II, 179, dove sono indicati i riscontri con canti popolari antichi e moderni e date da A. Tessier notizie bibliografiche sulle poesie di Leonardo; per aggiunte alla bibliografia vedi Morpurgo, *Bibl. di lett. pop. ital.*, II, 6 e 125. [T. Ortolani, *Appunti su L. Giustiniani con l'appendice di ventiquattro nuovi strambotti*, Feltre, 1896. Di questi ventiquattro strambotti tratti da una stampa veneziana del 1500, venti si incontrano in edizioni delle rime di Serafino Aquilano, vedi B. Wiese, nella *Ztschr. f. rom. Philol.*, XVIII, 1894, p. 567.

Per questo e per il loro carattere artificioso è più che dubbio ch'essi siano opera del Giustiniani, come sostiene contro gli oppositori l'Ortolani, *Studio riassuntivo sullo strambotto*, I. *Lo strambotto popolare*, Feltre, 1898, p. 59 sgg. (cfr. Wiese, in *Ztschr.*, XXIII, 567). Quello che comincia *Per fin che non finisca el mio tormento* si trova, attribuito a Serafino e accompagnato, come altri quattro, da una traduzione latina, anche in *Vallae Agrigentini epigrammatum libellus*, raro libretto stampato s. l. n. a., ma probabilmente a Firenze negli ultimi anni del sec. XV]. — *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, pubbl. da B. Wiese, Bologna, 1883 (*Scelta*, 193), dove sono stampate tutte le poesie del codice palatino; ma in questa raccolta sono comprese anche poesie che non sono del Giustiniani, vedi Ferrari, *Bibl. lett. pop. ital.*, II, 19. Una raccolta simile di diciotto poesie pubblicò di su un ms. di S. Marco (del 1444) il Morpurgo, *Bibl. lett. pop. ital.*, II, 19. [Di altre raccolte affini alle citate dànno notizie ed estratti: G. Mazzoni, *Le rime profane d'un ms. del sec. XV*, Padova, 1891 (estr. dagli *Atti e Mem.* dell'Accademia di Padova); B. Wiese, *Zu den Liedern L. Giustiniani's*, nella *Ztschr. f. rom. Phil.*, XVII, 1893, p. 256 sgg. e *Handschriftliches*, Halle a. S., 1894, p. 5 sg. (Appendice al *Programm der städtischen Ober-Realschule zu Halle a. S., Ostern, 1894*) e V. Cian, *Un cod. ignoto di rime volgari appartenuto a B. Castiglione*, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 297 sgg.; XXXV, 53 sgg.]. Inoltre: Wiese, nel *Giorn, fil. rom.*, IV, 144 sui mss.; lo stesso, *Neunzehn Lieder Lion. Giustiniani's*, nel *Bericht des Grossherzogl. Real-Gymnasiums von Ludwigslust*, 1885, ed *Einige Dichtungen Lion. Giustiniani's*, nella *Miscellanea Caix-Canello*, p. 191 sgg. e lo stesso, nella *Ztschr. f. rom. Phil.*, XI, 130. E. Lamma, *Intorno ad alcune rime di L. Giustiniani*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 372 sgg. [e nell'*Ateneo Veneto*, S. XVI, vol. II, 1892, p. 175 sgg.]. — T. Casini, nella *Riv. critica*, I, 83 sgg., è specialmente importante per i metri (cfr. anche *Ztschr. f. rom. Phil.*, VI, 621).

p. 174. Bembo, *Prose*, l. I (p. 36 dell'ediz. Venezia, 1785): « le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette e ora si dicono le Giustiniane ». L'espressione *Giustiniane* per una specie di canzonette era in uso ancora alla fine del sec. XVI.

p. 175. Il Casini (pp. 85 e 88) vuol attribuire il nome di *canzonette* solo alle poche della forma strofica *a b b a*; ma in quel tempo codesta era una designazione generale, che comprendeva tutte quelle poesie per musica. Così quel nome sta in capo alla raccolta pubblicata dal Morpurgo e alle antiche stampe ed il poeta stesso chiama una sua ballata *canzonetta*, in Wiese, n. IV. Il Casini, p. 87, stima che la forma della ballata senza ripresa sia un'innovazione del Giustiniani o di un suo contemporaneo.

p. 175 sg. Leon. Justiniani, *Devotissime et sancte laude*, Venezia, 1474, Sulla lauda *Maria, Vergine bella*, vedi il I vol., p. 434 dell'ed. ital. [e anche E. Lamma, nell'*Ateneo Veneto*, S. XVI, vol. II, 1892, p. 189 sgg.]. Essa si trova anche in Nannucci, *Manuale*, I, 389. Tre altre laudi del Giustiniani tra le *Laude spirituali di Feo Belcari* ecc. ed. Galletti, Firenze, 1863 (n. 92, 97, 98).

p. 176. Che il Palmieri nacque il 13 gennaio 1406, provò il Morpurgo, *Rivista crit.*, III, 149; che morì nel 1478, il Renier, *Strambotti e sonetti dell'Altissimo*, Torino, 1886, p. xxx. [In realtà il Palmieri morì ai 13 d'aprile del 1475, come risulta dal *Libro dei morti* conservato nell'Archivio di Firenze e avvertì primamente il Flamini, *Giorn. storico*, XVI, 1890, p. 34 n.]. — *E. Bottari, *Matteo Palmieri*, negli *Atti dell'Accademia lucchese*, 1885, cfr. Sabbadini, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. IV, t. 17, p. 149. [A. Messeri, *Matteo Palmieri cittadino di Firenze del sec. XV. Memoria biografica compilata coll'aiuto di nuovi docum.*, nell'*Archivio stor. ital.*, S. V, vol. XIII, 1894, p. 257 sgg. Oltre alle opere enumerate dal Gaspary, il Palmieri scrisse anche, parte in latino e parte in italiano, una *Historia florentina*, Messeri, p. 259 sg.]. — *Della vita civile. Trattato di Matteo Palmieri*, Milano, 1825. [Per le fonti del primo libro, D. Bassi, nel *Giorn. storico*, XXIII, 1894, p. 182 sgg.; per quelle degli altri, Bottari, p. 408 sgg.]. — Sulla *Città di vita*, Bandini, *Catalogus codicum mss. Bibl. Mediceae Laurentianae*, t. VIII (lat. V), p. 74-96. E. Frizzi, *La Città di vita, poema inedito di M. Palmieri*, nel *Propugnatore*, XI, 1ª, 140 sgg.: [Bottari, p. 446 sgg.]; vedi anche Bartoli, *I mss. ital. della Bibl. Naz. di Firenze*, I, I, II, 37 sgg. sul ms. magliabechiano. Il pellegrinaggio delle anime attraverso le sfere è dottrina neo-platonica, cfr. Ficino, *Theol. Platon.*, XVII, 3: « per septem planetas ignemque et aerem delabuntur ». L'idea dell'origine dai Campi elisi proverrà da Virgilio; vedi Sabbadini, l. c., p. 150; altre derivazioni dagli antichi sono indicate dal Frizzi. — Poco tempo dopo il Palmieri, Gambino da Arezzo, che era al servizio del condottiero Carlo Fortebracci, imitò Dante in un poema, dove passa in rassegna prima persone spregevoli di Arezzo, poi altre degne di lode anche di altri paesi, e più fedelmente seguì il suo modello nella visione conservatacisi soltanto frammentariamente, in cui il diavolo Barbariccia lo conduce attraverso l'Inferno: questa è posta nell'anno 1475: *Versi di Gambino d'Arezzo*, pubbl. da Oreste Gamurrini, Bologna, 1878 (*Scelta*, 164). Un'imitazione di Dante ancor più tarda è l'*Anima peregrina* di fra Tommaso de' Sardi, cominciata nel 1493 e terminata nel 1509, poema che, come pare, non è che un'oscura farragine teologica; vedi su di esso Giov. Romagnoli, nel *Propugn.*, XVIII, 2ª, 289 sgg. Del *Giardeno* di Marino Jonata parleremo più innanzi. [Per altre imitazioni della *Commedia* e dei *Trionfi* vedi V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 175 sgg.]. — Sulle vicende del poema del Palmieri, vedi oltre che il Bandini, anche Vespasiano da Bisticci, nella vita del Palmieri [e D. Angeli, *Per un quadro eretico*, nell'*Archivio storico dell'arte*, N. S., II, 1896, p. 58 sgg.].

p. 177. Le poesie dell'Accademia coronaria nelle *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, pubbl. da Anicio Bonucci, vol. I, Firenze, 1843, p. CLXVII sgg. — I versi del Dati e dell'Alberti composti in metri antichi anche in Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881, al principio; vedi inoltre *Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil.*, 1882, p. 19. [Sull'accademia coronaria, sulle rime e sui rimatori di essa, sulle poesie intorno all'Amicizia non recitate e su quelle destinate alla seconda gara, F. Flamini,

Lirica, p. 3 sgg. Su Leonardo Dati una speciale monografia del Flamini stesso nel *Giorn. storico*, XVI, 1890, p. 1 sgg. La protesta dei dicitori contro i giudici del certame fu pubblicata da G. Mancini, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, vol. IX, 1892, p. 326 sgg.].

p. 178 sgg. Sull'Alberti: A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1867, p. 69 sgg. Girolamo Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, Firenze, 1882. Lo stesso, *Nuovi documenti e notizie sulla vita e sugli scritti di L. B. Alberti*, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. IV, t. 19, p. 190 sgg. G. S. Scipioni, *L. B. Alberti e Agnolo Pandolfini*, Ancona, 1882, p. 8 sg. prova con buoni argomenti che il tanto disputato anno della nascita è il 1406 o il 1407. Il Mancini, *Arch. stor.* l. c., p. 193 e 200, persiste a sostenere il 1404 a ragione combattuto dallo Scipioni nel *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 255, [e di nuovo, ibidem, XVIII, 1891, p. 312 sgg. contro I. Sanesi, che nel *Propugnatore*, N. S., IV, 1ª, 1891, p. 242 sgg. s'era provato a scartare il 1407, inclinando al 1404]. Sull'Alberti come teorico d'arte, anche Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1868, p. 41 sg. — *Opere volgari di L. B. Alberti*, pubbl. da A. Bonucci, 5 volumi, Firenze, 1843-49; quivi nel I vol. anche l'antica biografia. Alberti, *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, trad. dal Janitschek, Wien, 1877. * L. B. Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, cur. H. Mancini, Florentiae, 1890; [cfr. F. C. Pellegrini, nel *Giorn. storico*, XVIII, 1891, p. 355 sgg.].

p. 179 sgg. Il *Philodoxus* fu pubblicato da Aldo sotto il nome di un Lepido ed anche dal Bonucci, vol. I, p. cxx. [Sul *Philodoxus*, W. Creizenach, *Geschichte des neueren dramas*, vol. I, Halle a S., 1893, p. 546 sgg.]. — La cronologia delle opere nel Mancini e nello Scipioni. — Che lo scritto per lungo tempo attribuito ad Agnolo Pandolfini, *Il governo della famiglia*, non è altro se non una goffa elaborazione antica del terzo libro della *Famiglia* dell'Alberti, fu definitivamente dimostrato dal Mancini, p. 258 sgg. e 553 sgg., dallo Scipioni, l. c., e specialmente da F. C. Pellegrini, *Agnolo Pandolfini e il governo della famiglia*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 1 sgg.

p. 184. [*Il libro d'amore di carità del fiorentino b. Gio. Dominici*, pubbl. da A. Ceruti, Bologna, 1889]. Giovanni Dominici, *Regola del governo di cura famigliare*, pubbl. con biografia da D. Salvi, Firenze, 1860: vedi anche Pastor, *Geschichte der Päpste*, I, 43 sg. [nella 2ª ediz., I, 46, n. 1; nella vers. ital. I, 44, n. 1], dove si corregge la data della morte (10 giugno 1419). [A. Roesler, *Giovanni Dominici, ein Reformatorenbild aus der Zeit des grossen Schisma*, Freiburg i. Br. 1893, libro accurato ma tendenzioso; lo stesso, *Kardinal Johannes Dominicis Erziehungslehre und die übrigen pädagogischen Leistungen Italiens im 15. Jahrh.*, Freiburg i. Br. 1894 (vol. VII della *Bibliothek der Katholischen Pädagogik*), dove, oltre ad uno schizzo biografico, si trova, tradotto in tedesco, il quarto libro del *Governo di cura famigliare*]. — Feo Belcari, *Prose edite ed inedite*, pubbl. da Ott. Gigli in 5 volumetti, Roma, 1843-44. [Per la biografia, oltre che l'introduzione a questa edizione, Flamini, *Lirica*, p. 369 sgg. Il Belcari sedette fra' Priori non nel 1455, ma nel bimestre luglio-agosto del 1454, Cambi, *Storie*, in *Delizie degli eruditi*

tosc., XX, 331]. Che anche la *Vita del b. Giovanni Colombini* è in gran parte soltanto traduzione di quella scritta in latino (1425) dal beato Giovanni da Tossignano, mostrò don Luigi Albertazzi, nel *Propugn.*, XVIII, 2ª, 231 sgg. [Per le fonti della *Vita del b. Colombini*, anche G. Pardi nel *Bull. senese di storia patria*, II, 1895, p. 4 sgg.]. — Rispetto alla lauda *Di', Maria dolce*, vedi vol. I, 433 dell'edizione ital. [e anche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 195 e 424].

p. 184. Poesie del Panziera in Ozanam, *I poeti francescani in Italia*, trad. Fanfani, Prato, 1854, alla fine e **I canti spirituali del beato Ugo Panziera*, pubbl. da C. Guasti, Prato, 1861. — *Laudi spirituali del Bianco da Siena*, pubbl. da T. Bini, Lucca, 1851. Laudi del secolo XIV anche in *Poesie popolari religiose del secolo XIV*, pubbl. da Gius. Ferraro, Bologna, 1877 (*Scelta*, 152).

[p. 184. Per il movimento religioso dei Bianchi, vedansi soprattutto le copiose notizie che ne dà il Sercambi, *Croniche*, ed. Bongi, II, 290 sgg. Due laude che, secondo l'esplicita attestazione di un codice veneto, « la compagnia di Bianchi andavano cantando », pubblicò A. Moschetti, *Penne e pennelli nel sec. XIV*, Urbino, 1894, p. 39 sg.].

p. 185 sg. *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte*, pubbl. dal Galletti, Firenze, 1863 (propriamente 1864). Un indice alfabetico di laudi da mss. e da stampe antiche fu compilato dal Feist, nella *Ztschrft. f. rom. Phil.*, XIII, 115 sgg. Un elenco dei capoversi di poesie, che sono citati dinanzi alle laudi per indicare la melodia, diede il D'Ancona, *La poesia popol. ital.*, p. 431, ed uno molto più copioso l'Alvisi nelle *Canzonette antiche*, alla libreria Dante in Firenze, 1884, p. 79. Sull'adattamento di melodie profane alle parole delle laudi, vedi D'Ancona, l. c., p. 83 sg. Erm. Rubieri, *Storia della poesia popolare ital.*, Firenze, 1877, p. 154 e 502 ed Alvisi, l. c., p. 10. — Sull'antico uso di desumere la melodia da canti profani, vedi *Lit. Bl.*, 1885, p. 75, ed inoltre Brakelmann, nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit.*, IX, 172, e la letteratura ivi citata; Bartsch, *Ztschr.*, VIII, 570 sgg. Nel secolo XIII frate Enrico da Pisa fece il suo canto latino: *Christe Deus, Christe meus*, sulla melodia del volgare: *E tu no cure de me*, vedi la cronaca di Salimbene, p. 64. Poesie religiose antico-francesi fatte dietro canzoni amorose sono comunicate anche da P. Meyer, nel *Bulletin de la Société des Anc. Text.*, 1885, p. 62 sgg. (La poesia, p. 63: *Com cil qui est de bone amour espris* va su quella di Guillebert de Berneville *Amors por ce que mes chans soit jolis*). Su melodie di poesie profane adottate per canti religiosi, vedi anche P. Meyer, *Romania*, XVII, 430 sgg., XVIII, 487 sg., XIX, 307 ed A. Jeanroy, ib., XVIII, 477 sgg. Nella Francia meridionale l'uso sussiste ancor oggi, vedi Roque-Ferrier, nella *Revue des lang. rom.*, III, 12, p. 97. — Sulle laudi del Savonarola, P. Villari, *La storia di Girol. Savonarola*, 2ª ediz., vol. I, Firenze, 1887, p. 528.

p. 186 sg. Laudi Aquilane, in parte drammatiche, più recenti delle umbre, si vengono pubblicando da E. Pèrcopo, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, vol. VII,

VIII, IX, XII, XV. [La pubblicazione fu continuata e compiuta nei voll. XVIII e XX; in quest'ultimo a p. 386 sgg. la descrizione del codice Morbio, ora della V. E. di Roma, contenente altre laudi e devozioni aquilane]. — Il Pianto delle Marie in D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, Firenze, 1877, I, 158; [2ª edizione rivista ed accresciuta, Torino, 1891, I, 173]. Le *Divozioni* furono pubblicate dallo stesso in *Riv. di fil. rom.*, II, 5, ed intorno ad esse vedi *Origini*, I, 165; [nella 2ª ediz., I, 184]. Sul metro ib., p. 153 sgg.; [nella 2ª ediz., I, 168 sgg.]. All'ultimo momento mi viene alle mani la nota di Vinc. De Bartholomaeis, *Di un codice senese di sacre rappresentazioni*, nei *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 20 aprile 1890, p. 304 sgg., dove si fanno conoscere componimenti toscani, che per la semplicità rassomigliano alle devozioni umbre; uno, l'adorazione dei Magi, in strofe di ballata. Ivi anche una rappresentazione (*S. Caterina*) di tre giornate, di cui non si ha altro esempio. [Su questa *Santa Caterina*, che è pure in istrofe di ballata, vedi poi G. Rondoni, nel *Bull. senese di st. patria*, II, 1895, p. 231 sgg. Una *Legenna de Sancto Tomascio*, abruzzese, in tre giornate fu pubblicata dal Monaci nei *Rendiconti* dei Lincei, S. V, vol. II, 1893, p. 946 sgg. Che la rappresentazione si svolse anche in Italia a dramma ciclico, dimostra Vinc. De Bartholomaeis, *Di alcune antiche rappresentazioni italiane*, negli *Studj di filol. romanza*, VI, 1893, p. 161 sgg., dove sono studiati un grande dramma abruzzese e drammi romani e toscani sulla Passione; vedi dello stesso, *Una rappresentazione inedita dell'apparizione ad Emmaus* (probabilmente senese), nei *Rendiconti* dei Lincei, S. V., vol. I, 1892, p. 769 sgg., e *Una rappresentazione ciclica bolognese del secolo XV*, ibid., S. V, vol. VII, p. 175 sgg. — Composizioni drammatiche simili per la loro semplicità alle umbre in un codice orvietano di proprietà privata, di cui furono pubblicati questi saggi: *Il miracolo di Bolsena* in fac-simile, dal Monaci in *Fac-simili di antichi mss.*, fasc. II, Roma, 1883, tav. 44-7; * *Tre laude drammatiche umbre*, da P. Sabatini e Pontani, Roma, 1898, per nozze Ghidiglia-Tedeschi]. Sull'uso promiscuo dei nomi di lauda, devozione, rappresentazione, vedi Torraca, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze, 1885, p. v, cfr. *Giorn. fil. rom.*, III, 97 n. Sull'uso di cantare le rappresentazioni vedi D'Ancona, I, 323 sgg.; [nella 2ª ediz., I, 395 sgg.].

p. 187 sg. Sull'origine della rappresentazione, D'Ancona, *Origini*, I, 193 sgg.; [della 2ª ediz., I, 217 sgg.], sul cui eccellente lavoro mi fondo assai spesso. Da Firenze questa specie di spettacoli si divulgò in altre regioni d'Italia, dove spesso erano pure recitati da Fiorentini. Una serie di rappresentazioni di Aversa conservate in un ms. del secolo XVI fu studiata dal Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, 1884, p. 25 sgg. e *Il teatro ital.*, p. xx sgg.: quivi, p. 269, è anche stampato uno di codesti componimenti. Il Torraca li crede indipendenti dai fiorentini e li considera piuttosto come una derivazione dalle devozioni e laudi umbre. Sono quasi interamente in terza rima e ricordano in alcuni tratti il mistero francese, cioè nella rappresentazione più nudamente realistica del supplizio di Cristo, nell'introduzione di figure simboliche, nelle dispute. [Sulle rappresentazioni aversane, vedi

anche D'Ancona, *Origini* [2], I, 350]. Dello stesso genere pare fossero quei componimenti, di cui il Napoli-Signorelli dà appena una fuggevole notizia, vedi Torraca, p. 52 sgg. Per altro le numerose rappresentazioni religiose, che nei secoli XV e XVI si fecero nel resto d'Italia, erano per lo più mimiche o mischiate di mimica con poche parole, vedi D'Ancona, I, 245 sgg.; [nella 2ª ediz., I, 277 sgg.], e per il Napoletano, Torraca, *Studi*, p. 1 sgg. [Per rappresentazioni abruzzesi, romane, bolognesi, senesi, vedi anche i citati lavori del De Bartholomaeis. Senese sarà anche la *Rappresentazione del b. Giov. Colombini*, sulla quale vedi G. Pardi, in *Bullett. senese di st. patria*, IV, 1897, p. 418 sgg.; cfr. su di essa anche *Rass. bibliograf.*, VI, 63 sg. Per due rappresentazioni dei Battuti di Pordenone, De Bartholomaeis, negli *Studi di filol. romanza*, VI, 229 sgg. — Di rappresentazioni sacre piemontesi del secolo XV diedero notizie F. Gabotto, nell'*Arch. per lo studio d. tradiz. pop.*, IX, 98 sgg., nella *Bibliot. d. scuole ital.*, vol. V, 1893, n. 11 e nella *Rass. Bibliograf.*, VI, 1898, 138 sgg. e G. Boffito, nel *Giorn. storico*, XXX, 1897, p. 341 sgg. Di una rappresentazione di S. Gio. Battista che si fece a Casteldurante nelle Marche nel 1488, v. Luzio-Renier, *Mantova e Urbino*, Torino, 1893, p. 44 sgg.]. — Certe rappresentazioni della Passione, composte in Aquila nel secolo XV in italiano, sono inserite in prediche latine, di modo che il predicatore stesso pronunciava le parole e l'azione era rappresentata per sola mimica da altri, vedi De Lollis, nel *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, n. 3, Roma, 1887, p. 83 sgg. e Vinc. De Bartholomaeis, *Ricerche Abruzzesi*, Roma, 1889 (estr. dal *Bullettino* stesso, n. 8), p. 70 sgg. In esse il De Lollis vede uno svolgimento spontaneo del dramma dalla predica, simile a quello cui nella liturgia andò soggetta la *lectio* [cfr. V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 425]. — La *Passione di Cristo*, composta a Revello in Piemonte nel 1490 e pubbl. da Vinc. Promis: *La Passione di Gesù Cristo, Rappresentazione sacra in Piemonte nel sec. XV*, Torino, 1888, si fonda tutta sull'imitazione francese, vedi *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1889, p. 60 e D'Ancona, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 171 sgg. [e di nuovo nelle *Origini* [2], I, 302 sgg. Per il tempo e il luogo della rappresentazione anche Gabotto, nella *Rass. bibliograf.*, VI, 138 sgg.]. — Colomb de Batines, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Firenze, 1852. — *Le Rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie*, pubbl. dal Galletti, Firenze, 1833. — *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, pubbl. con eccellenti introduzioni dal D'Ancona, Firenze, 1872, in tre vol. — *Rappresentazione di Quirico e di Judit*, cioè Julitta (del 1486), in Bartoli, *I manoscritti della Bibl. Naz.*, I, I, 3, p. 170. — [Anteriore all'*Abramo ed Isac* di Feo Belcari, è la *Rappresentazione del dì del giudizio* dell'araldo Antonio di Meglio composta fra il 1444 e il '48 (vedi V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 202)].

p. 189. La lettera sugli antichi filosofi, il cui autore, secondo la congettura del Bandini, potrebbe essere Giambatt. Buoninsegni, fu molto male pubblicata dallo Stein, nell'*Archiv. f. Gesch. der Phil.*, I, 540 sgg.

p. 189 sg. Per quanto io ammiri il libro assai geniale ed istruttivo del

Villari sul Savonarola, non posso partecipare delle vedute dell'autore nel giudizio generale sull'importanza del monaco. Donato Giannotti, il quale del resto aveva il Savonarola in altro pregio, disse acconciamente di lui (*Della Repubbl. Fior.*, IV, 6): « e però si vede manifestamente, che chi vuole privare gli uomini di questi piaceri mondani, cerca combattere contro la natura. Sì come noi vedemmo che fece fra Girolamo....., il quale, volendo fare gli uomini buoni, messe tanto terribili e violente usanze, togliendo via tutte le allegrezze e feste pubbliche, che ebbero poca stabilità ed insieme con la voce di quello ruinarono ».

p. 193. Della rappresentazione *Di un miracolo di Nostra Donna* estratti in Palermo, *I manoscritti Palatini di Firenze*, vol. II, Firenze, 1860, pagine 352 sgg. Per la leggenda, che si trova, per es., presso Vincenzo de Beauvais, vedi Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*, II, Wien, 1888, p. 52.

p. 194. Sulle scene di contadini nelle sacre rappresentazioni, vedi oltre il D'Ancona, anche C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi*, Firenze, 1882, I, 289 sgg.

p. 195 sg. Sulla leggenda trattata nella *Stella* e nella *Uliva* vedi, oltre il D'Ancona, *Sacre rapp.*, III, 236 sgg., H. Suchier, *Oeuvres poétiques de Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir*, I, Paris, 1884, p. XXIII sg. e specialmente p. XLVI e LI, [e anche Gorra, *Studi*, p. 323 sgg.].

p. 198. La passione per il dramma religioso rinnovatasi dopo la reazione cattolica, lo rivestì o della forma pedantescamente classica della tragedia del tempo o di quella sdolcinata della pastorale. La rappresentazione continuò a vivere in campagna e persiste ne' suoi ultimi avanzi ancora ai nostri giorni messa in iscena anche per mezzo di bambole e burattini, vedi d'Ancona, *Orig.*, II, 295 sgg. [nella 2ª ediz., II, 197, sgg.], Torraca, *Studi di stor. lett. nap.*, p. 341 sgg., [e Renier, *Il Gelindo*. Torino, 1896, p. 219 sgg.].

p. 199. Dell'ingenua mescolanza di pezzi di racconto nel dramma dà molti esempi il D'Ancona, I, 365 sgg.; [nella 2ª ediz., I, 441 sgg.].

p. 200 sg. *Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XVe et au XVIe siècle*, Paris, 1852. D'Ancona, *Origini*, II, 154 sgg.; [nella 2ª ediz., II, 17 sgg., 62 sg. n., 585. W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, vol. I, Halle a. S., 1893, p. 518 sgg., dove di tutte le tragedie e commedie latine ricordate dal Gaspary e d'altre ancora si dànno notizie ed analisi accurate. Un catalogo bibliografico assai manchevole diede P. Bahlmann, *Die lateinischen Dramen der Italiener im 14. und 15. Jahrhundert*, nel *Centralblatt für Bibliothekwesen*, XI, 1894, p. 172 sgg.]. Sulla commedia del Petrarca *Philologia*, vedi le sue *Fam.*, II, 7, cfr. VII, 16. Se il Boccaccio nella sua *Vita* del Petrarca gli attribuisce un *Philostratus*, questa sarà solo una deformazione di quel titolo. [Vedi anche De Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, p. 156]. — Sull'*Achilles* dei Loschi, vedi qui sopra p. 135. — *Progne tragoedia nunc primum edita*, in Academia Veneta, 1558 (senza nome d'autore); la stampa è cattiva; la biblioteca Comunale di Breslavia possiede un ms. più corretto (Rhediger, n. 118). [Sul Correr e la *Progne*,

Cloetta, *Beiträge*, II, 147 sgg.]. — Sul *Hiempsal* del Dati vedi Mancini, *Vita dell'Alberti*, p. 234 sg.; una traduzione latina se ne trova in un cod. Riccardiano ed in uno Chigiano, vedi Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 148, n. 3. [Un'analisi ne diede il Flamini, nel *Giorn. stor. letterat. ital.*, XVI, 1890, p. 36 sgg.; cfr. anche dello stesso, *Spigolature di erudizione e di critica*, Pisa, 1895, p. 70 sgg., dove si conferma con un buon argomento la supposizione, già esposta dal Flamini nel precedente lavoro, che l'*Hiempsal* sia stato originariamente scritto in latino (cfr. Gaspary, nella *Ztschft f. rom. Phil.*, XV, 1891, p. 576)]. — Sulla commedia di Francesco Ariosti vedi Baruffaldi, *Vita di Lod. Ariosto*, Ferrara, 1807, p. 128 sg. e Carducci, *Delle poesie latine di Lod. Ariosto*, Bologna, 1876, p. 38. [Assai più ampie notizie in Creizenach, I, 581. Sull'autore, E. Celani, nell'*Arch. società rom. di st. patria*, XIII, 1890, p. 384 sgg.].

p. 200 sg. Sul *Paulus* del Vergerio vedi Tiraboschi, *Stor. lett. ital.*, VI, 867, Voigt, *Enea Silvio*, II, 269, [Creizenach, I, 534 sgg.]. — Leonardus Aretinus, *Poliscene Comedia*, Krakau, 1509 e Lypsi, 1513 (ambedue queste ediz. nella bibliot. universitaria di Breslavia). Un'altra commedia attribuita a Leonardo *Calphurnia et Gurgulia* è manifestamente identica alla *Poliscena*, com'è avvertito anche nel *Manuel* del Brunet.

p. 201. Sulla *Philogenia* vedi V. De Amicis, *L'imitazione classica nella commedia ital. del XVI secolo*, Pisa, 1873, p. 52; [nella 2ª edizione, Firenze, 1897, p. 62. Un'esposizione del soggetto e della sceneggiatura in Creizenach, I, 555 sgg.]. Su Ugol. Pisani, vedi Affò, *Memorie degli scrittori parmigiani* (Parma, 1789), II, 173; [e Creizenach, I, 552 sgg.]. Sul Tridentone, Affò, I, 259; [Pezzana, *Continuazione e aggiunte* all'Affò, VI, P. II, p. 202 sgg.; F. Novati, nel *Bullett. senese di st. patria*, II, 1895, p. 92 sgg. Della *Frandiphila*, che probabilmente non è del Tridentone, Creizenach, I, 560 sgg.]. — Sulla *Chrisis* di Enea Silvio, Voigt, *Enea Silvio*, II, 269, [e Creizenach, I, 564 sgg.].

p. 201. [Per la tragedia del Manzini, W. Cloetta, *Beiträge*, II, 76 sgg. e per l'autore anche Novati, *Epistolario del Salutati*, III, 327 sgg.]. *De Captivitate D. J.* pubbl. nuovamente nel * *Giorn. ligustico*, 1884, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 468 sg. Su questo dramma e i seguenti vedi Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, Napoli, 1788, III, 52 sgg. e D'Ancona, *Origini*, II, 155 sg., [nella 2ª ediz., II, 19 sg.]. — Dell'*Historia Baetica* ho potuto adoperare un'edizione di Basilea, Henr. Petri, 1533, che va unita alla stampa fatta allora del *Bellum contra Saracenos* di Roberto Monaco.

p. 201. Sulle rappresentazioni storiche italiane del secolo XVI, D'Ancona, *Origini*, II, 158 sgg., [nella 2ª ediz., II, 21 sgg. Là il D'Ancona rende ampio conto del *Lautrecho*, specie di cronaca versificata e drammatizzata dei fatti d'Italia e più specialmente di Milano nel 1521. Per il quarto libro, che il D'Ancona non aveva potuto vedere, Medin, in *Rass. bibliograf.*, I, 214. Ora tutto il poemetto drammatico si può leggere ristampato da H. Varnhagen di sull'esemplare del Museo germanico di Norimberga, in « *Lautrechò* » *eine italienische Dichtung des Franc. Mantovano aus den Jahren 1521-23. Nebst*

einer Gesch. des fransösischen Feldzuges gegen Mailand i. J. 1522, Erlangen, 1896. Sull'autore che par bene sia Francesco Vigilio, umanista mantovano, vedi oltre al D'Ancona, *Origini*, II², 22, n. 2 e 389 sg., anche Luzio-Renier nel *Giorn. stor. letterat. ital.*, XXXIV, 24 sgg.].

p. 202. Sulla recita dei *Menaechmi* col prologo del Poliziano, vedi Alfred von Reumont, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. III, 20, p. 190; Del Lungo, ib., 22, p. 341; [lo stesso, *Florentia, Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, 1897, p. 357, dove è ristampato l'articolo dell'*Arch. storico*]; D'Ancona, *Origini*, II, 200, n. [nella 2ª ediz., II, 64, n.]; e sulle recite dei chierici, Del Lungo, l. c., 22, 351 sgg. e 23, 170 sgg., [in *Florentia*, p. 357 sgg. e 379 sgg. Nel carnevale del 1476 (stile com.) fu recitata a Firenze l'*Andria* di Terenzio dai discepoli di Giorgio Antonio Vespucci, prima in iscuola, poi in casa di Lorenzo de' Medici e finalmente dinanzi alla Signoria; vedi una lettera di Pietro Cennini ad Alam. Rinuccini del 28 febbraio, pubbl. da C. Marchesi, *Documenti inediti sugli umanisti fiorentini della seconda metà del sec. XV*, Catania, 1899, p. XXI sgg. Sono queste dell'*Andria* le più antiche rappresentazioni fiorentine di commedie classiche di cui s'abbia memoria].

p. 202. Sulle rappresentazioni ferraresi parlò, come sempre, colla massima compiutezza il D'Ancona, *Origini*, II, 236 sgg. [nella 2ª edizione, II, 127 sgg.]. Per quelle del 1499 vedi Luzio e Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 177 sgg. Su spettacoli a Gazzuolo U. Rossi, ibid., XIII, 305 sgg. Il Reinhardstoettner, *Plautus, Spätere Bearbeitungen der plautinischen Lustspiele*, Leipzig, 1886, dà nella confusa introduzione (pp. 48–59) solo notizie di seconda mano, senz'ordine.

p. 202 sg. Pandolfo Collenuccio, *Anfitrione*, Milano, 1864 (Biblioteca rara, 55). Quivi anche altri scritti dell'autore. A. Saviotti, *Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del secolo XV*, Pisa, 1888; sull'*Anfitrione*, p. 131 sgg. [sul Collenuccio anche Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXI, 1893, p. 233 sgg. e M. Morici, *La famiglia di P. Collenuccio*, Pistoia, 1896; su Battista Guarino, Luzio-Renier, nel *Giorn. stor.*, XXXV, 212 sgg.]. Su Paride Ceresari (1466-1532), vedi U. Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 310 sgg. [e Luzio-Renier, ibid., XXXIV, 1899, p. 86 sgg.].

[p. 203. Sui recenti studi intorno al *Jemsale* del Dati, vedi qui dietro la prima nota a pag. 200 sg.].

p. 203 sgg. *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. Angelo Ambrogini Poliziano*, pubbl. con un'eccellente introduzione da G. Carducci, Firenze, 1863, I. Del Lungo, *L'Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova*, nella *Nuova Antologia*, II, 28, p. 537 sgg. crede che la rappresentazione non abbia avuto luogo, come generalmente si ammette, nel 1472, ma nel luglio del 1471, in occasione delle feste in onore di Galeazzo Sforza. Tuttavia una prova persuasiva manca nel suo articolo destinato per il pubblico largo. [Il Del Lungo lo ristampò con modificazioni e buon corredo di documenti nel suo citato volume *Florentia*, p. 283 sgg.; ma la prova risolutiva manca però sempre, quantunque paia molto probabile che il Del Lungo colga nel segno]. — Sulle relazioni dell'*Orfeo* colle rappresentazioni e sulla mancanza del vero dramma

vedi Carducci, l. c., p. LXIV; anche D'Ancona, *Origini*, II, 141 sgg. [nella 2ª ediz., II, 2 sgg.]. — La *Tragoedia*, che si legge in Carducci, p. 133 sgg., era dall'Affò, suo primo editore, ritenuta l'opera originaria, mentre l'altra redazione ne sarebbe stata una storpiatura, onde egli voleva rivendicare al Poliziano la gloria di avere ripristinato nella letteratura moderna il dramma secondo modello classico. Contro questa opinione già il Giudici nella *Storia della lett. ital.*, Firenze, 1865, I, 387, e poi il Carducci, l. c., osservarono che la *Tragoedia* deve essere un rimaneggiamento. * A. Cappelli, *Atti e Memorie della Dep. di st. patria prov. mod. e parm.*, Modena, 1863, vol. I, p. 423, deve aver mostrato che essa fu composta solo dopo la morte del Poliziano probabilmente dal Tebaldeo. Vedi anche Cappelli, in *Rime di Ant. Cammelli detto il Pistoia*, Livorno, 1884, p. XXVIII; Del Lungo, l. c., p. 537, n. e 576, [*Florentia*, p. 348 sg.], e già Carducci, p. CLXIII.

p. 205 sg. Sul *Cephalo* di Niccolò da Correggio D'Ancona, *Origini*, II, 143 sgg. [nella 2ª ediz., II, 5 sg.]. — Il *Timone* del Boiardo ultimamente stampato in Torraca, *Il teatro ital.*, p. 337. [Ora si legge anche tra *Le Poesie volgari e latine di M. M. Boiardo* riscontrate sui codd. e su le prime stampe da A. Solerti, Bologna, 1894, p. 339 sgg. Sul *Timone* del Boiardo, vedi Mazzoni, nel vol. collettivo *Studi su M. M. B.*, Bologna, 1894, p. 350 sgg.]. — *Timon greco commedia scritta nel 1498 dal march. Galeotto del Carretto* pubbl. da Gio. Minoglio, Torino, 1878. Sul Del Carretto e le sue opere Renier, in *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 231 sgg. [e G. Manacorda, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino*, Torino, 1899 (estr. dalle *Mem. della R. Accad. d. scienze di Torino*); qui ampie ed accurate notizie sulle opere]. *Comedia Nuova del Magn. e Cel. Poeta Signor Galeotto marchese dal Carretto, intitulata Tempio de Amore*, Venetia, Zopino, 1524, è una lunga allegoria poco spiritosa, composta di dialoghi di enti astratti personificati; vi si rappresentano gli sforzi dell'amante, il quale, bandito senza sua colpa, non può ritornare al tempio d'amore, cioè nel favore della sua donna; [sul probabile significato autobiografico di questa favola, vedi Manacorda, p. 563 sgg. La *Sofonisba* è anch'essa un dramma modellato sugli esempi del teatro sacro; per i vari metri che vi sono usati, Manacorda, pagine 61 sgg.; cfr. *Rass. bibliogr.*, VIII, 1900, p. 5 sg.]. * *Rime e lettere inedite di Galeotto del Carretto e lettere di Isabella Gonzaga*, a cura di Gio. Girelli, Torino, 1886, per nozze; *Galeotto del Carretto, *Poesie inedite*, pubbl. da A. G. Spinelli, Savona, 1888, dagli *Atti e Memorie della Società stor. savonese*; [intorno ad una sua commedia di tipo classico *I sei contenti*, C. Gaidano, nel *Giorn. storico*, XXIX, 1897, p. 368 sgg.; la sua *Cronaca del Monferrato in ottava rima* fu pubblicata da G. Giorcelli con uno studio sui marchesi del Carretto e sul poeta, Alessandria, 1897 (estr. dalla *Riv. storica d. prov. di Alessandria*)]. — *Commedia dilettosa... nella quale si ragiona di Jacob et de Joseph, composta da... Pandolfo Collenuccio*, Vinegia, Al. de Tortis, 1547; vedi A. Saviotti, l. c., p. 140 sgg. e *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 309. — L'Allegoria di Serafino, in Tallarigo e Imbriani, *Nuova crestomazia ital.*, II, Napoli, 1883, p. 366 sgg. (quivi è citata anche la can-

zone del Petrarca); anche in Torraca, l. c., p. 327 sgg.; [e ora anche tra *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila* a cura di M. Menghini, Bologna, 1894, p. 267 sgg.]. L'*Atto scenico del Tempo* nelle *Opere del facundissimo Seraphino Aquilano*, Roma, 1502. — Il dialogo del Lapaccino si trova in un ms. di Mantova, vedi A. Luzio e R. Renier, *Del Bellincioni*, Milano, 1889 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*), p. 17. Debbo alcune indicazioni più precise su di esso alla gentilezza del Luzio; [vedi ora anche D'Ancona, *Origini* [2], II, 359 sg.]. Su Fil. Lapaccino, vedi Tiraboschi, *St. lett.*, VII, 1362 [e Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 96 sg.]. — Le rappresentazioni del Bellincioni fra *Le Rime di Bern. Bellincioni* pubbl. da P. Fanfani, Bologna, 1878 (*Scelta*, 160), p. 208 sgg.; [per la loro data, V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 437]. — *Bald. Taccone, *L'Atteone e le Rime*, pubbl. da F. Bariola, Firenze, 1884. per nozze. * *La Danae commedia di Bald. Taccone*, pubbl. da A. G. Spinelli, per nozze, Bologna, 1888; cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 234 sgg., XI, 317, [e D'Ancona, *Origini* [2], II, 13 sg.]. — Sulla commedia di Gasp. Visconti vedi Renier, *Gaspare Visconti*, Milano, 1886 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*), p. 57. — Sugli spettacoli cortigiani in generale vedi, oltre il D'Ancona, anche osservazioni dello Scipioni nel *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 257; V. Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor fido*, Torino, 1886, p. 165 sgg.; [G. Carducci, *Su l'Aminta di T. Tasso tre saggi*, Firenze, 1896, p. 23 sgg. V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 387 sgg. Di una fra le più antiche rappresentazioni allegoriche cortigiane, ideata da Malatesta Ariosti, si ha notizia da * Ad. Levi, *L'ingresso di Borso d'Este in Reggio nel luglio 1453*, Reggio nell'Em., 1899; cfr. *Giorn. storico*, XXXV, 163]. — Sul teatro di quel tempo a Mantova un lavoro speciale del D'Ancona, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 11 sgg. [ed ora in *Origini* [2], II, 347 sgg.].

p. 206. Sulla *Virginia* dell'Accolti, D'Ancona, *Origini*, II, 151; [nella 2ª ediz., II, 15]. – La tragedia del Pistoia fra le *Rime* di lui pubbl. da A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno, 1884, p. 281. Sulla stessa, interessanti osservazioni del Renier, nella *Rivista storica mantovana*, I, 85. [* F. Bugiani, « *Filostrato e Panfila* », *tragedia di A. Cammelli detto il Pistoia*, Pistoia, 1896, per nozze Bugiani-Galli; cfr. *Giorn. storico*, XXIX, 563].

p. 207. *L'Amicizia*, in Jacopo Nardi, *Vita di Antonio Giacomini e altri scrittori minori*, Firenze, Barbèra, 1867, p. 433. Il prologo dice esser quello il primo lavoro drammatico dell'autore; il paragone del Soderini col nocchiero, che troviamo nelle stanze che seguono la commedia, era comune: si trova nel Machiavelli, *Decennale*, I, alla fine, e nel Guicciardini, *Storia Fior.*, cap. 26, p. 290 sg. — Dei *Due felici rivali* fu pubblicato soltanto il prologo dal Polidori, in *Opere del Giannotti*, II, 338, Firenze, 1850.

p. 208. *Angeli Politiani Opera*, t. I (*Epistolae, Miscellanea*), Lugduni, 1536; t. II (traduzioni in prosa), ib., 1537; t. III (*Praelectiones, Orationes, Carmina*), ib., 1546. — *Prose volgari e poesie latine e greche di A. Ambrogini Poliziano*, pubbl. da I. Del Lungo, Firenze, 1867. — *Friderici Ottonis Menckenii Historia vitae et in literas meritorum Angeli Politiani*, Lipsiae, 1736, è pur sempre la biografia più importante; le posteriori sono

citate dal Del Lungo, p. VII sg. — Del Lungo, *La patria e gli antenati di Angelo Poliziano*, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. III, t. XI, 1ª, 9 e 33. Quivi anche sul casato, prima molto discusso. — Del Lungo, *Uno scolare dello Studio fiorentino*, nella *Nuova Antol.*, X (1869), 215 sgg., sui primi tempi a Firenze. [Questi e parecchi altri articoli polizianeschi il Del Lungo raccolse, rinnovati e aumentati, nel suo bel volume *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze, 1897. Quivi (p. 60 sgg. e 248 sgg.) anche alcune lettere volgari del Poliziano da aggiungersi a quelle raccolte dallo stesso Del Lungo nelle citate *Prose*, ecc. Su lettere del Poliziano smarrite, v. L. Dorez, nella *Rass. bibliograf.*, IV, 1896, p. 90 sgg.].

p. 208 sg. Il meglio sul Poliziano filologo ancor sempre nell'erudito ed assennato Mencken. Luigi Ruberto, *Studi sul Poliziano filologo*, nella *Rivista di filologia e di istruz. classica*, XII (1884), 212 sgg., è lavoro molto leggiero e senza nessun valore; perfino le parole stesse del Poliziano sono spesso grossamente frantese e svisate in maniera ridicola. Su libri e mss. posseduti dal Poliziano, vedi De Nolhac, *Bibl. de Fulvio Orsini*, p. 208 sgg. [Per i suoi studi greci, L. Dorez, *L'hellénisme d'A. Politien*, nei *Mélanges d'archéol. e d'hist.*, XV, 1895, p. 3 sgg. Sull'elegia all'Albiera, Del Lungo nel volume collettivo, *La vita italiana nel Rinascimento*, Milano, p. 149 sgg. e G. Zannoni, nei *Rendiconti* dei Lincei, S. V., vol. II, 1893, p. 151 sgg. — Sulla traduzione dell'*Iliade*, Del Lungo, *Florentia*, p. 116 sgg. — * A. Rubega, *Studio sulla versione latina di Erodiano fatta da A. Poliziano*, Venezia, 1897; per questa versione e le trattative del Poliziano per esser nominato bibliotecario della Vaticana (1488, 1492), Dorez, nella *Revue des bibliothèques*, IV, 1894, p. 395 sgg. e Del Lungo, *Florentia*, p. 240 sgg.].

p. 209. Che il Poliziano ottenne la cattedra prima che non si credesse generalmente, cioè prima dei ventinove anni, osservò il Mencken, p. 638; in *Epist.*, VI, 1 si dice, il 1° aprile 1494, che egli aveva « quarto decimo fere abhinc anno » spiegato pubblicamente le *Silvae* di Stazio, quindi (secondo il computo romano) nel 1481. Del pari alla fine dei *Miscell.* (1489) è detto, che aveva spiegato i *Fasti* di Ovidio « abhinc novennium ferme ». [Il Poliziano salì la cattedra nel novembre del 1480; la serie annuale dei suoi corsi, in Del Lungo, *Florentia*, p. 176 sgg.].

[p. 212. Per il Calderini e le polemiche contro di lui, Gabotto-Badini Confalonieri, *Vita del Merula*, Alessandria, 1894, p. 88 sgg. e passim.].

p. 212 sg. La polemica col Merula in *Epist. Polit.*, XI, in principio. L'*homo amicissimus* ironicamente menzionato alla fine dei *Miscell.* è senza dubbio il Merula, perché il Poliziano dice (*Epist.*, XI, p. 336) di averlo lodato in due luoghi, e, oltre che là, egli è ricordato solo un'altra volta nel cap. 9. Ferd. Gabotto, *Una relazione sconosciuta di A. Poliziano colla corte di Milano*, Torino, 1889, mostra come già nel 1491 Lod. Sforza impedisse lo scoppiare della polemica, ecc. Il Merula morì il 19 marzo 1494, come deve aver mostrato il Gabotto nella * *Letteratura*, 15 febbr. 1888. [Per la polemica col Merula, Gabotto-Badini, o. c., p. 318 sgg. e anche L. Giuliano, *Valore e metodo dei commenti di G. Merula*, Palermo, 1899, p. 32 sgg.].

p. 213 sg. La prima corrispondenza collo Scala, *Epist.*, l. V, in principio, la seconda, l. XII, p. 380-400. [L'abbozzo di un biglietto con cui Piero de' Medici assumeva contro lo Scala la difesa del Poliziano morto da poco, pubblicò il Del Lungo, nella *Miscell. storica della Valdelsa*, IV, 1896, p. 179 sgg. Sullo Scala (1428-96), D. M. Manni, *Barth. Scalae Collensis equitis florentini ac Romae senatoris*, Firenze, 1768; L. Dini, in *Miscell. stor. della Valdelsa*, IV, 60 sgg. A. Dobelli, *Alcune rime di B. Scala*, nel *Giornale dantesco*, VI, 1898, p. 118 sgg.; vedi anche *Giorn. stor. lett. ital.*, XVIII, 1891, p. 382 sgg.].

p. 214 sg. *Poetae tres elegantissimi. Michael Marullus, Hieronymus Angerianus, Joannis Secundus*, Parisiis, 1582. Gli inni del Marullo sono ristampati in C. N. Sathas, *Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce au moyen âge*, vol. VII (Paris, 1888), p. 173 sgg.; gli epigrammi, ib., 215 sgg. ma solo in parte; il frammento *De principum institutione*, ib., vol. VIII (1888), p. 592 sgg. Pare che l'edizione del Sathas non sia che una riproduzione di quella del 1582 coll'aggiunta di parecchie scorrezioni. Il padre del Marullo era nativo di Dymae, nell'Acaia, secondo l'elegia *ad Neaeram*, in *Epigr.*, l. II, fol. 25 v° (Sathas, p. 222), ma pare che il poeta credesse la famiglia di origine italiana (infatti esiste Marullus come nome romano); nella poesia sulla morte del fratello Janus, il Marullo dice (fol. 8, Sathas, p. 216): « Occurrunt Graiique atavi proavique Latini » e nell'el. *ad Neaeram* (Sathas, p. 224) « Et tamen est aliquid proavos habuisse Marullos, Quos toties tuleris Martia Roma duces ». Derivazioni da Lucrezio specialmente nell'ultimo degli inni, fol. 90 v°, Sathas, p. 214, v. 43 sgg.; cfr. Lucrezio, V, 223 sgg. e *De princ. Instit.* sul principio con Lucrezio, I, 926 (IV, 2). — Il Mencken credeva che motivo dell'inimicizia contro il Poliziano fosse stata probabilmente la gelosia per l'Alessandra; ma ciò non appare in nessun luogo; all'incontro il Marullo si mostra geloso del Pico, *Epigr.*, l. III, fol. 32 v°. Nondimeno alla sua morte lo celebrò in un epitafio, l. IV, fol. 52. — Gli epigrammi del Poliziano *In Mabilium* presso il Del Lungo, p. 131 sgg. Quelli del Marullo sparsi nel libro III e IV de' suoi *Epigr.*, riuniti insieme in Mencken, p. 391 sgg. [Per la polemica del Marullo col Poliziano, anche Del Lungo, *Florentia*, p. 67 sgg.].

p. 216. Il passo del Parenti sul Poliziano in Mehus, *Ambros. Traversari*, p. 88, e di là in Tiraboschi, VI, 1078; [ora anche in Del Lungo, *Florentia*, p. 270. Quivi, a p. 182, la data esatta della morte del Poliziano, che fu tra il 28 e 29 settembre del 1494]. — Giudizi del Poliziano su fra Mariano, in *Epist.*, IV, p. 116 (1489) e nel proemio ai *Miscell.*, p. 490.

p. 217. Sui poemetti del Pulci e di Francesco cieco, vedi Carducci nella sua introduzione al Poliziano, p. XLI sgg. Per il primo mi potei servire dell'edizione di Fiorenza, Giunti, 1572: *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci con la giostra del Magn. Lorenzo de' Medici*, ecc., p. 75 sgg. Lo si credeva generalmente opera di Luca, ma le edizioni più antiche hanno il nome di Luigi e in una lettera di questo del 15 febbraio 1474 si leggono le parole: « E volevo finire la *Giostra* », il che sembra a Salv. Bongi confermare la pater-

nità di Luigi; vedi *Lettere di Luigi Pulci*, Lucca, 1886, p. 141. Luigi però può anche aver solo continuato il poema dopo la morte del fratello avvenuta poco dopo (1470), come fece per il *Ciriffo Calvaneo*, vedi ib., p. 22. Per questa opinione si risolve anche G. Mazzoni, nel *Propugn.* N. S. I., 1ª, 136. [Ora però i più giudicano il poemetto opera di Luigi Pulci; vedi G. Volpi, nel *Giorn. storico*, XVI, 1890, p. 361 sgg. e XXXII, 1898, p. 365 sgg. e C. Carocci, *La giostra di Lorenzo de' Medici messa in rima da Luigi Pulci*, Bologna, 1899, p. 46 sgg., su cui cfr. anche Volpi, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 172 sgg. Gli argomenti con cui R. Truffi ha procurato di rivendicare a Luca la paternità della *Giostra* (*Giorn. stor.*, XXIV, 1894, p. 187 sgg.), non persuadono. Il libro del Carocci tratta anche (p. 95 sgg.) di altre composizioni del Quattrocento in cui sono descritte giostre]. Su Francesco cieco vedi anche G. Rua, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 295 sgg.

p. 217. Le opere italiane del Poliziano, oltre che nella citata edizione del Carducci, anche in *Opere volgari di M. Angelo Ambrogini Poliziano*, pubbl. da T. Casini, Firenze, 1885. [Che gli otto sonetti accolti in questa edizione (p. 263 sgg.) ed altri due editi da E. Costa nel *Fanf. d. domenica*, XI, 6, non sono del Poliziano, dimostra il Flamini, *Spigolature*, 99 sgg. Se siano suoi altri sei sonetti che gli attribuisce un cod. bolognese e il Percopo pubblicò nella *Rass. critica della lett. ital.*, II, 1897, p. 212 sgg., rimane dubbio, ché non sono decisive le ragioni per cui glieli nega E. Brambilla nel giornale *L'Unione studentesca* di Teramo, 30 maggio 1899. Certamente polizianesco è un sonetto che fa parte di una tenzone poetica edita dal Percopo, nella *Rassegna critica*, I, 1896, p. 9 sgg. e più correttamente dal Del Lungo, *Florentia*, p. 447 sgg.]. — Il Del Lungo, in una nota in Carducci, p. xxxii sgg., ha il merito di aver fissato per le *Stanze* la data esatta della composizione (1476). Ma egli stesso cadde poi in uno strano equivoco e le pose, anziché in quest'anno, nel 1478, in cui Giuliano deve pure aver preso parte ad un torneo. Se il torneo delle *Stanze* ebbe luogo in onore dell'amata Simonetta, come poté esser tenuto due anni dopo la morte di lei? E se Giuliano prese parte anche alla seconda giostra, fu lui l'eroe della giornata come nel 1475? Bisogna pure notare che il Poliziano nella *Congiura de' Pazzi* (p. 99 della traduzione pubbl. dal Del Lungo) parla solo del primo torneo. [Anche il Del Lungo si è ora persuaso che la giostra cantata dal Poliziano è quella del 28 gennaio 1475, vedi *Florentia*, p. 391 sgg., e qui anche le testimonianze storiche di quella giostra].

p. 218. Sull'imitazione di Claudiano nelle *Stanze*, Carducci, p. L, il quale dà in generale la dimostrazione delle derivazioni del Poliziano. [Vedi anche E. Proto, *Elementi classici e romanzi nelle « Stanze » del Poliziano*, negli *Studi di letterat. ital.*, I, 1899, p. 318 sgg. Per qualche derivazione dal *Filostrato* del Boccaccio, P. Savy Lopez, nella *Romania*, XXVII, 1898, p. 453 sgg.].

p. 221. Lod. Dolce nel *Dialogo della pittura*, p. 53 (Milano, 1863), disse che Raffaello gareggiò colla poesia del Poliziano nella sua *Galatea;* cfr. Carducci, p. LIII sg. [Per le relazioni dell'arte del Poliziano colla pittura,

E. Jacobsen, *Allegoria della primavera di S. Botticelli*, nell'*Arch. stor. dell'Arte*, S. II, vol. III, 1897, p. 321 sgg.].

[p. 222. Sull'arte del Poliziano, come poeta volgare, Mazzoni, nella *Vita italiana del Rinascimento*, Milano, 1893, p. 234 sgg. Sul valore poetico delle Stanze, B. Zumbini, nella *Rassegna critica della letterat. ital.*, I, 1896, p. 23 sgg.].

p. 224. Vedi esposti i principî del Poliziano sull'imitazione specialmente nella sua lettera a Paolo Cortese, *Epist.*, l. VIII, p. 250 sgg.

p. 225. Sulla popolarità del Poliziano e sull'*Orfeo dalla dolce lira*, Carducci, p. LXVIII sgg. Il poemetto è ristampato nell' *Egeria, Raccolta di poesie ital. popolari cominciata da G. Müller*, pubbl. dal Wolff, Lipsia, 1829, p. 181.

p. 225. Sul soggiorno a Fiesole vedi specialmente *Epist.*, l. IX alla fine, p. 301. — La lettera da Acquapendente in Del Lungo, Lett. XXVII, p. 75. Credo che *rappresaglia* significhi canto con ripresa, quindi ballata; il Del Lungo e il D'Ancona (*Poesia popol.*, p. 126) però la intesero diversamente; [vedi anche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 429]. Sulla festa del primo maggio, quale si usa ancora in Toscana, vedi D'Ancona, *Origini del teatro*, II, 330 sgg., [nella 2ª ediz., II, 246 sgg.]; sulle costumanze del tempo, giuochi, tornei, specialmente Wesselofsky, *Parad.*, I, 1ª, 168 sgg. Le antiche feste di maggio provenzali sono descritte con garbo nel romanzo di *Flamenca*, v. 2669 sgg.; ib., 3244 una *Calenda Maia*, ed un'altra di Rambaldo de Vaqueiras, nel Mahn, *Ged.*, 970 sg. — Nella poesia del Poliziano (in Carducci, p. 295) si sarà cantato due volte: « Ben venga maggio, ben venga maggio », perché nelle laudi sul tono di essa, frasi come « Laudate Dio, Laudate Dio », sono sempre replicate. [K. Vossler, *Die Lyrik des A. Poliziano*, estr. dai *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1900].

[p. 226. Su Ippolita Leoncina, Del Lungo, *Florentia*, p. 362 n. e anche * G. Mazzatinti, *Rispetti di m. A. Poliziano*, Forlì, 1895, per nozze Morpurgo-Franchetti, vedi *Rass. bibliografica*, III, 159].

p. 226. Sulla poesia popolare italiana anzi tutto l'opera egregia del D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878. Inoltre: Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, 1877. — Sull'origine meridionale D'Ancona, specialmente p. 285, [e per la storia genealogica di uno strambotto, V. Rossi, in *Arch. per le tradiz. popol.*, XIV, 1895, p. 69 sgg.]. — Gli avanzi della poesia rusticale del sec. XIV, in Carducci, *Cantilene e ballate*, p. 56 sgg. ed in S. Ferrari, *Bibl. di lett. popol. ital.*, I, 69 sgg. — Sulla ripetizione nelle rime baciate come caratteristica del rispetto toscano, vedi D'Ancona, p. 302 sg. — I cinque rispetti del cod. Riccard. 2816 (quivi intitolati *canzona*) in Ferrari, p. 77 sg.; i ventidue del notaro Piero di Antonio da S. Croce dal Cod. Laur. Gadd. 161, ib., p. 81 sgg.

p. 226 sg. Sulla poesia popolare del secolo XV e sulla presente sua sterilità, D'Ancona, p. 124 sgg., p. 172 ecc.; Carducci, *Studi letter.*, 418 sg. [ora in *Opere*, VIII, 360 sg.]; anche Rubieri, p. 680. Cfr. le osservazioni di G. Paris sulla poesia popolare francese di quel tempo nelle *Chansons du*

XV[e] *siècle*, Paris, 1875, p. VIII sg. Intorno all'influsso letterario sulla poesia popolare, D'Ancona, p. 321 sgg. Raccolte, dove l'elemento popolare si mescola al letterario, spettanti al sec. XV, in Ferrari, p. 91 sgg. (*Rispetti per Tisbe*) e p. 97 sgg. La raccolta di Perugia, in D'Ancona, p. 442 sgg. ed in generale su queste raccolte, D'Ancona, p. 135 sgg. [M. Menghini, *Dodici rispetti popolari inediti*, nel *Propugnatore*, N. S., III, 1ª, 1890, p. 274 sgg., da un cod. del 1473. G. Volpi, *Poesie popolari italiane del secolo XV*, nella *Biblioteca d. scuole ital.*, IV, 1891, nº 3; rispetti e canzonette]. — Quanto ai rispetti che sono stampati nell'edizione carducciana del Poliziano, non sempre è sicuro che siano opera sua; una quantità di essi è attribuita nei mss. a Lorenzo ed al Pulci; vedi in proposito A. Zenatti, *Strambotti di Luigi Pulci*, in Firenze alla libr. Dante, 1887, p. 38 sgg.; [2ª Serie, Firenze, 1894, p. 30].

p. 227. Alf. v. Reumont, *Lorenzo von Medici*, Leipzig, 1874; 2ª ediz., 1883. — *Opere di Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico*, Firenze, Molini, 1825, in quattro splendidi volumi. A completarla giova l'edizione più antica *Poesie volgari del Magn. Lorenzo de' Medici*, Bergamo, 1763; inoltre *Poesie del Magn. Lorenzo de' Medici tratte da testi a penna della Laurenziana*, senza luogo, né anno (Liverpool, 1791). — *Poesie di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Barbèra, 1859, elegante scelta delle cose più interessanti fatta dal Carducci. [N. Scarano, *Il platonismo nelle poesie di Lorenzo de' Medici*, nella *Nuova Antol.*, S. III, vol. XLVI, 1893, p. 605 sgg.; XLVII, 49 sgg. Che certe orazioni di Lorenzo in terza rima sono versioni di inni di Mercurio Trimegisto, provò C. Bonardi, nel *Giorn. storico*, XXXIII, 1899, p. 77 sgg.].

p. 229. La lettera entusiastica del Pico a Lorenzo, nella quale lo inalza come poeta al disopra del Petrarca e di Dante e loda il commento, è del 15 luglio 1484 e si legge in *Opera Pici*, p. 348 sgg.

p. 229 sg. Su Simonetta Cattaneo dà ampie notizie A. Neri, in *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 131 sgg. — Che Lorenzo amava Lucrezia fin dal 1467, e che quindi la storia narrata nel suo commento non è vera, provò il Del Lungo in Carducci, *Stanze del Poliziano*, p. XXXII; [vedi anche Carocci, *La giostra di Lorenzo de' Medici*, p. 6 sgg.].

[p. 230. Sul Canzoniere del Magnifico, G. Thomas, *Étude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie de la Renaissance*, Paris, 1892, p. 51 sgg. e Flamini, *Studi*, p. 59 sgg.].

[p. 232. Su *La Caccia col falcone*, R. Truffi, *Di due poemetti di Cacce del sec. XV*, Perugia, 1894 (estr. dalla *Favilla*)].

p. 232. Riscontri colla *Nencia* di Lorenzo tratti da canti popolari, in Rubieri, *Storia della poesia pop.*, p. 205.

p. 233. Sulla passione di Piero de' Medici per l'improvvisazione, vedi Nardi, *Storia di Firenze*, I, 21 (Firenze, 1858) e Poliziano, Lett. XXIX, in Del Lungo, p. 78, dove anche si vede che Lorenzo stesso parimente improvvisava. [Sulle rime di Piero, Percopo nella *Rass. critica*, I, 73 sg. e V. Cian, nel *Giorn. storico*, XXVIII, 362 sgg. Un suo sonetto in Del Lungo, *Florentia*, p. 254].

p. 233. Sulla *barzelletta* o *frottola* vedi Ant. Minturno, *L'arte poetica*, Napoli, 1725, p. 265 sg. ed inoltre le istruttive osservazioni del Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 301 sg. [e Flamini, ibid., XX, 1892, p. 49 sgg.]. Frottole alla vecchia maniera del secolo XIV scrisse allora per es. ancora il Benivieni; il metro che si adoperava ora, come spesso già in tempi più antichi, erano quasi unicamente i settenarii rimati a coppia, in tal modo che i versi rimanti fossero sempre separati per il senso, i non rimanti legati, il tutto quindi formasse una concatenazione. Tale forma ha la frottola anche nei componimenti drammatici di allora, nella *Rappresentazione di Abramo ed Agar*, nel Nardi ed in altri. Le irregolarità metriche che si trovano nelle frottole del secolo XIV, cioè il quinario in mezzo ai settenari, spesso al modo del serventese, appaiono nelle molte frottole della *Pastorale* del Ruzzante (1521) e, secondo lo Stoppato, *La commedia popolare in Italia* (Padova, 1887, p. 94), erano molto in uso nei componimenti burleschi di poeti padovani dei secoli XVI e XVII; [cfr. E. Lovarini, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, 1894, p. 90 sgg. (*Scelta*, 248)]. Su frottole (nell'antico senso della parola) del secolo XV e XVI vedi anche Cian, *Motti ined. e sconosciuti di M. Pietro Bembo*, Venezia, 1888, p. 95, [e Flamini, *Lirica*, p. 494, 558]. Il Bembo però nella nota lettera ne tratta già come di cosa arcaica, ed il Minturno (1563), nell'*Arte poetica*, l. III (p. 238 della cit. ediz.) trae già tutte le sue cognizioni sul genere dal Bembo e dice di non aver avuto notizia di altra che di quella attribuita al Petrarca. [Sulla frottola all'antica maniera, sulla barzelletta e sulla loro affinità, vedi Flamini, *Studi di storia, lett. ital. e straniera*, p. 109 sgg., e nel *Giorn. storico*, XXIV, 1894, p. 243 sgg.].

p. 234 sg. *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559*, Cosmopoli (Lucca), 1750. Una ristampa con prefazione del Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883. Piccole raccolte esistevano anche prima del Lasca; una senz'anno né luogo è ristampata in Sev. Ferrari, *Bibl. lett. pop. ital.*, I, 13 sgg. L'invenzione dei trionfi e delle mascherate di maggiore varietà è attribuita a Lorenzo dal Lasca nel suo proemio; la prima mascherata alla nuova maniera sarebbe stata quella dei Bericuocolai. — Sui canti carnascialeschi fuor di Toscana, i quali sono assai rari, vedi Renier, *Gaspare Visconti*, p. 48 sgg. e 55 sgg.

[p. 236. Nei *Beoni* il Magnifico fa la parodia non solo di Dante, ma anche della *visione-trionfo*, movente dai *Trionfi* petrarcheschi; vedi Flamini, *Studi*, p. 69].

p. 236 sg. La lettera del Poliziano a Clarice Orsini in Del Lungo, p. 47, è dell'8 aprile (1476, secondo la congettura dell'editore).

p. 237. *Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci, assieme con la Confessione, Stanze in lode della Beca ed altre rime del medesimo Pulci*, pubbl. dal march. Fil. de' Rossi, 1759 (Lucca). Ma il Pulci scrisse anche rispetti e strambotti nella forma più letteraria, i quali furono ristampati da A. Zenatti, *Strambotti di Luigi Pulci fiorentino*, Firenze, Lib. Dante, 1887;

[serie 2ª, Firenze, 1894]. Per alcuni però è dubbia l'attribuzione a lui; vedi Zenatti, p. 38 sgg. [Serie 2ª, p. 30 sgg. e G. Volpi, nella *Rass. bibliografica*, II, 89 sg.].

p. 238. Stefano di Tommaso Finiguerri, *La buca di Monteferrato* ecc., pubbl. da L. Frati, Bologna, 1884 (*Scelta*, 203). Su questo libro vedi l'importante recensione del Morpurgo, nella *Riv. critica*, I, 170 sgg.

p. 238 sg. *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra, 1757. C. Mazzi, *Il Burchiello, Studi sulla sua vita e sulla sua poesia*, nel *Propugnatore*, IX, 2ª, 211, 321; X, 1ª, 204, 376. [V. Rossi, *Un sonetto e la famiglia del Burchiello*, nella *Bibliot. delle scuole ital.*, anno IX, Serie 2ª, p. 33 sgg.]. — Sonetti dell'Orcagna alla *burchiellesca* in Trucchi, *Poesie ined.*, II, 28 sgg. [Poiché i sonetti dell'Orcagna non s'incontrano se non in codici del secolo XV, è verosimile pensare che il loro autore non sia il pittore ed architetto famoso morto nel 1375, ma quel Mariotto di Nardo di Cione Orcagna, pittore, che morì nel 1424; vedi intorno ad esso Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, vol. I, Firenze, 1888, p. 611].

p. 239 sg. *Le rime di Bernardo Bellincioni*, pubbl. da P. Fanfani, Bologna, 1876 (*Scelta*, 151) ed un secondo vol. 1878 (*Scelta*, 160). * A. Dina, *Lodovico Sforza detto il Moro e Giov. Gal. Sforza nel Canzoniere di Bern. Bellincioni*, nell'*Arch. stor. lomb.*, 1884. Renier, *Gaspare Visconti*, Milano, 1886, p. 90-92. Vitt. Rossi, *Nuovi documenti su Bernardo Bellincioni*, estr. dal *Giornale ligustico*, anno XVI, 1889. A. Luzio e R. Renier, *Del Bellincioni*, estr. dall'*Arch. stor. lomb.*, anno XVI, Milano, 1889. [G. Volpi, *Per il Bellincioni*, nel *Propugnatore*, N. S., III, 2ª, 1890, p. 478 sgg. E. Verga, *Saggio di studi su B. Bellincioni*, Milano, 1892].

p. 240. Antonio Cammelli detto il Pistoia, *Rime edite ed inedite*, pubbl. da A. Cappelli e Sev. Ferrari, Livorno, 1884. Su di esse le importanti recensioni dello Scipioni, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 242 sgg., del Morpurgo, nella *Riv. crit.*, I, 14 sgg., del Renier, nella *Rivista storica mantovana*, I, 72 sgg. ed inoltre quest'ultimo nel *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 319 sg. *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo trivulziano*, pubbl. da R. Renier, Torino, 1888: vedi per questa edizione *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1888, p. 273 sgg. Renier, *Poeti Sforzeschi di un codice di Roma*, estr. dalla *Rassegna Emiliana*, 1888, p. 5 sgg. Vitt. Rossi, *Poesie storiche del sec. XV*, estr. dall'*Arch. Veneto*, 1888. Ferd. Gabotto, *La storia genovese nelle poesie del Pistoia*, estr. dal *Giornale ligustico*, 1888. E. Pèrcopo, *I sonetti del Pistoia*, nel *Propugn.*, N. S. I., p. 249 sgg. [Dei sonetti del Pistoia si annuncia un'edizione condotta sull'autografo ambrosiano da E. Pèrcopo. — Che il Pistoia nacque nel 1436, e non nel 1440, di un Biondo di Niccolò Cammelli, dimostra ora il Percopo stesso, *La famiglia di A. Cammelli*, nel *Bullett. storico pistoiese*, II, 1900, p. 49 sgg.].

p. 241. Su Matteo Franco, la lettera del Poliziano, *Epist.*, X, p. 321, la breve notizia del Del Lungo nel volumetto *Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485, descritto da ser Matteo Franco*, Bologna, 1868

(*Scelta*, 98) e dello stesso, *Una lettera di ser Matteo Franco*, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. III, t. 9, 1ª, p. 32 sgg. Una lettera del Franco con molte insolenze al Pulci fu pubblicata dal Bongi, *Lettere del Pulci*, p. 181; ma anch'essa deve forse essere ritenuta giocosa. [Ma G. Volpi, *Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico* (*Matteo Franco*) *ed alcune sue lettere*, nel *Giorn. storico*, XVII, 1891, p. 229 sgg., dimostra che la lotta tra il Franco e il Pulci non era scherzosa, ma seria; vedi anche *Giorn. stor.*, XXII, 49 sgg. Del Lungo, *Un Cappellano mediceo*, in *Florentia*, p. 422 sgg. Un sonetto del Franco in dialetto senese fu pubblicato dal Volpi, nel *Bullett. senese di st. patria*, VI, 1899, p. 510 sgg.].

p. 242. Ugo Foscolo, *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, in *Opere di U. F.*, X, 135, Firenze, 1859 (lo scritto era apparso nel 1819). Valentin Schmidt, *Ueber die ital. Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen*, Berlin u. Leipzig, 1820. Giulio Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria*, Milano, 1828. Panizzi, *Essay on the romantic narrative Poetry of the Italians*, London, 1830 (forma il I vol. della sua edizione del Boiardo e dell'Ariosto). Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie*, Berlin, 1837 (dalle *Abhandlungen der Berl. Acad.*) riprodotto in L. v. Ranke, *Abhandlungen und Versuche, Neue Sammlung*, Leipzig, 1888. Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, p. 179 sgg. Vernon Lee, *Euphorion*, 2ª ed., London, 1885, p. 261 sgg. Ciò che v'ha di più importante sull'antica letteratura cavalleresca italiana sono ora gli eccellenti lavori di Pio Rajna: *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna, 1872 (su di esse G. Paris, in *Romania*, II, 351 sgg.). *La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del sec. XV*, nel *Propugn.*, II, 1ª, 7; 220; 353. — *Rinaldo da Montalbano*, ibid., III, 1ª, 213; 2ª, 58. — *La rotta di Roncisvalle nella letterat. cavalleresca ital.*, ib., III, 2ª, 384; IV, 1ª, 52, 333; 2ª, 53. — *Uggeri il Danese nella lett. romanzesca degli Italiani*, in *Romania*, II, 153; III, 31; IV, 398. — *Le origini delle famiglie padovane e gli eroi dei rom. cavall.*, ib., IV, 161. — *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1876, [2ª ediz. corretta e accresciuta, Firenze, 1900]. — *Un'iscrizione nepesina*, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. IV, t. 18, 329; 19, 23. — Ferd. Castets, *Recherches sur les rapports des Chansons de geste et de l'Épopée chevaleresque ital.*, Paris, 1887. — A. Thomas, *Notice sur deux manuscrits de la Spagna en vers*, in *Romania*, XIV, 207, con ristampa del primo canto. — G. Osterhage, *Ueber die Spagna istoriata* (Programm), Berlin, 1885. — Melzi e Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria*, Milano, 1865 (anche l'ediz. del 1838 è ancora pregevole per la ristampa di strofe). [Per il tempo a cui si protrasse l'attività franco-italiana nel dominio del romanzo cavalleresco, Vinc. Crescini, *Di una data importante nella storia della epopea franco-veneta*, negli *Atti dell'Ist. Veneto*, S. VII, v. VII, 1895-96, p. 1150 sgg.; cfr. Rajna, *Fonti*², p. 15 sg. n.]. — Sulle tradizioni della leggenda carolingia conservate specialmente nei nomi locali in Italia, vedi A. D'Ancona, *Tradizioni carolingie in Italia*, nei *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 17 marzo 1889, p. 420 sgg. e, oltre i lavori ivi ci-

tati, anche Torraca, *Studi di storia lett. nap.*, p. 153 sgg. e Pitrè, nella *Romania*, XIII, 380, [ed ora anche nei suoi *Usi e costumi del popòlo siciliano*, vol. 1, Palermo, 1889. Inoltre: * G. Pansa, *L'epopea carolingia in Abruzzo*, Casalbordino, 1899].

p. 242 sg. Sulla *Tavola Rotonda* vedi vol. I, 149 e 437 dell'ediz. ital. [Il *Tristano Riccardiano* ora a stampa per cura di E. G. Parodi, Bologna, 1896. Nell'introduzione un ampio studio sulle varie redazioni italiane del romanzo di Tristano]. — *I due primi libri della istoria di Merlino*, pubbl. da J. Ulrich, Bologna, 1884 (*Scelta*, 201). [Un'altra *Storia di Merlino*, scritta in sui primordi del Trecento da un Paolino Pieri, che è probabilmente il cronista di cui si parla nel vol. I, p. 317 dell'ediz. ital., fu pubblicata ed illustrata da I. Sanesi, Bergamo, 1898. Quivi nell'*Introduzione* sono studiate le vicende della leggenda di Merlino in Italia e le fonti delle due *Storie* italiane]. — Il frammento dell'antico *Girone* è stampato in *Febusso e Breusso*, pubbl. da lord Vernon, Firenze, 1847, p. XCVII sgg. Su di esso Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 105; [nella 2ª ediz., p. 123]. Il vero titolo del libro è *Febusso il Forte*, secondo il Novati, nella *Romania*, XIX, 187. — *I cantari di Carduino*, pubbl. dal Rajna, Bologna, 1873 (*Scelta*, 135), ai quali va aggiunto anche il combattimento di Tristano e Lancillotto. [Per i più recenti studi sulle fonti del *Carduino* vedi *Giorn. storico*, XVIII, 1891, p. 396 sgg. e *Romania*, XXVI, 1897, p. 290 sgg.]. — Della *Morte di Tristano* e della *Vendetta di Tristano* saggi in Polidori, *Tav. Rot.*, II, 275 sgg. — *La strusione della Tavola Rotonda*, il I canto in Polidori, ibid., 265 e per intero sotto il titolo: *Lancilotto, poema cavalleresco*, pubblicato da Cresc. Giannini, Fermo, 1871.

p. 244 sg. Sui cantastorie e narratori dei nostri giorni in Sicilia, Giudici, *Stor. lett.*, I, 397, e molto largamente Pitrè, in *Romania*, XIII, 346 sgg., articolo riprodotto in *Usi e costumi ecc. del popolo siciliano*, vol. I, Palermo, 1889. [Ora anche A. Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, Acireale, 1892 (estr. dal *Bollett. dell'Accad. Zelantea*)]. Su quelli di Napoli, Rajna, *I Rinaldi o i cantastorie di Napoli*, nella *Nuova Antol.*, 15 dic. 1878, p. 557 sgg. Intorno ad un narratore chioggiotto morto or non è molto, G. Fusinato, nel *Giorn. di fil. rom.*, IV, 170 sgg. ed aggiunte in Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno*, Bologna, 1883, p. CLXXIII sg. — A. D'Ancona, *I canterini dell'antico comune di Perugia*, nelle sue *Varietà storiche e letterarie*, I, 39 sgg., Milano, 1883. [Sui cantastorie, anche Flamini, *Lirica*, p. 152 sgg.; sui canterini stipendiati dal Comune di Firenze, cioè sugli *araldi della signoria*, ibid., p. 192 sgg. e Novati, *Le poesie sulla natura delle frutta e i canterini del Comune di Firenze nel Trecento*, nel *Giorn. storico*, XIX, 1892, p. 55 sgg.; vedi anche *Giorn. stor.*, XVIII, 381].

p. 245 sgg. I poemi cavallereschi popolari mi sono noti quasi soltanto per le analisi ed i saggi recati da altri, specialmente dal Rajna ne' suoi lavori, sui quali essenzialmente mi fondo. Il *Fierabraccia* fu recentemente pubblicato dallo Stengel, *El cantare di Fierabraccia et Ulivieri*, Marburg,

1881, in *Ausg. u. Abhandl. aus dem Gebiete der rom. Phil.*, II. [Per un frammento del poema stesso trovato in un codice che forse risale al sec. XIV, vedi *Giorn. storico*, XVII, 477. — *Carlo Mainetto, Frammento di un cantare toscano del sec. XIV*, Firenze, 1891, pubbl. da L. Gentile per nozze Oddi-Bartoli]. — Un luogo del poema *La schiatta de' Reali di Francia*, stampato in Melzi, *Bibliografia*, ed. 1838, p. 7, dà una lunga enumerazione dei romanzi allora in voga; un'altra, tratta da un ms. laurenz., si legge in Giudici, *Stor. lett.*, I, 412, n. 1. — Dei romanzi in prosa mi furono accessibili: *Il Fioravante*, pubbl. dal Rajna, nelle sue *Ricerche*, p. 331 sgg. Egli congetturava che esso fosse una traduzione dal francese, ma G. Paris ne dubita, *Romania*, II, 353. Sul frammento del *Bovo* in prosa toscana, P. Rajna, nella *Ztschr. f. rom. Phil.*, XII, 463 sgg.; [ora il frammento stesso ibid., XV, 1891, p. 47 sgg.]. *Il viaggio di Carlo Magno in Ispagna per conquistare il cammino di S. Giacomo*, pubbl. da A. Ceruti, Bologna, 1871 (*Scelta*, 123, 124). *La seconda Spagna e l'acquisto di Ponente*, pubbl. da A. Ceruti, Bologna, 1871 (*Scelta*, 118). *Storia di Rinaldino da Montalbano*, pubbl. da C. Minutoli, Bologna, 1865.

p. 247. Dei *Reali* e del loro autore Andrea da Barberino trattò con ogni diligenza il Rajna nelle *Ricerche* e per il *Bovo* anche in *Ztschr.*, XII, 500 sgg.; intorno ad Andrea vedi inoltre anche Renier, *Discesa di Ugo d'Alvernia*, p. CII e CIII e Rajna, *Ztschr.*, XII, 485, n. 2. [Ora si sa con certezza che maestro Andrea nacque circa il 1370 e che viveva ancora nel 1431; vedi Flamini, *Lirica*, p. 158, n. 1 e G. Vandelli nella *Prefazione* al testo critico dei *Reali*, p. CII sgg.]. — L'*Aspromonte* è inedito; i titoli dei capitoli furono dati dal Michelant, *Jahrb. f. rom. u. engl. Lit.*, XI, 191 sgg. e 298-311. [Sulla relazione dei *Reali* coll'*Aspramonte*, A. Werner, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXII, 1898, p. 132 sgg. — Di una nuova redazione in prosa dell'*Aspramonte* diversa da quella del Barberino, E. Modigliani, nella *Rass. critica*, III, 97]. — *Le storie Nerbonesi*, vol. I, pubbl. da I. G. Isola, Bologna, 1877; vol. II, 1887. [Sulle fonti onde sarebbero derivate le *Storie Nerbonesi*, vedi * Ph. A. Becker, *Der Quellenwert der St. Nerb.*, Halle, 1898; ma cfr. R. Weeks nella *Romania*, XXVIII, 126 sgg.]. *Storia di Aiolfo del Barbicone*, pubbl. da Leone del Prete, Bologna, 1863 e 64: quanto alla fonte vedi *Aiol, Chanson de geste*, pubbl. da J. Normand e G. Raynaud, Paris, 1877, p. XL sgg. — *Storia di Ugone d'Alvernia*, pubbl. dallo Zambrini e da A. Bacchi della Lega, Bologna, 1882 (*Scelta*, 188, 190); vedi su di essa Renier, *Discesa*, p. LIX sgg. [e Rajna, *Fonti* [2], p. 529 sgg.].

p. 247 sgg. *I Reali di Francia con la bellissima istoria di Buovo di Antona*, pubbl. da B. Gamba, Venezia, 1821. *Una ristampa ne fu fatta a Milano, 1883. [*I Reali di Francia di A. da Barberino*. Testo critico per cura di G. Vandelli, vol. II, parte I, Bologna, 1892. Il I vol. è costituito dalle citate *Ricerche* del Rajna; del II vol. è uscita finora solo la I parte che racchiude il primo libro dei *Reali*].

p. 249. *Guerino detto il Meschino*, Napoli, 1869, una delle edizioni mutilate; le antiche compiute mi furono inaccessibili. Vedi sul *Meschino*

Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 462 sgg. [nella 2ª ediz., p. 530 sgg.]. Il luogo, che tratta del Purgatorio di san Patrizio, si trova solo nelle edizioni più antiche; una parte ne diede il Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia*, Bologna, 1883, p. CV sgg. e su di esso ib., p. CLIV sgg.

p. 251. *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri*, pubbl. da Salv. Bongi, 2ª ed., Lucca, 1886; quivi anche le notizie biografiche. [Una compiuta biografia di Luigi Pulci diede poi G. Volpi, nel *Giorn. stor.*, XXII, 1893, p. 1 sgg.; vedi anche lo stesso in *Rass. bibliograf.*, V, 1897, p. 147 sgg., 192, e C. Carnesecchi, *Per la biografia di L. Pulci*, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, vol. XVII, 1896, p. 371 sgg.]. Su Bernardo anche F. Flamini, *La vita e le liriche di B. Pulci*, nel *Propugn.*, N. S., I, 1ª, p. 217 sgg.

p. 251. Una lettera di Bernardo Pulci a Lorenzo del 27 ottobre 1473 prega Lorenzo di eccitare Luigi al matrimonio, *Lett. del Pulci*, p. 179.

p. 251 sg. Sulla *Giostra* vedi sopra, nota a p. 217. *Ciriffo Calvaneo di Luca Pulci... con la Giostra... insieme con le pistole composte dal medesimo*, Fiorenza, Giunti, 1572. Il *Driadeo d'amore*, nei *Poemetti mitologici dei sec. XIV, XV e XVI*, pubbl. da Franc. Torraca, I, Livorno, 1888, p. 161 sgg. Che il *Driadeo* è di Luca, non di Luigi, dimostrarono G. Mazzoni, nel *Propugn.*, N. S., I, 1ª, 133 sgg. e Franc. Flamini, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 474 sgg.; [articolo riprodotto nelle *Spigolature*, p. 46 sgg. Sul *Driadeo*, R. Truffi, nel *Giorn. storico*, XXII, 205 sgg. e P. Provasi, *Due poemetti mitologici dei sec. XIV e XV*, Pavia, 1899, p. 51 sgg. È lecito dubitare che anche nel *Driadeo* abbia posto le mani Luigi Pulci, vedi Rossi, *Il Quattrocento*, p. 249, 428]. Luca Pulci, *Ciriffo Calvaneo*, pubbl. dall'Audin, Firenze, 1834. Che le ultime ventinove stanze, le quali appaiono per la prima volta nell'edizione del 1494 del *Ciriffo*, siano di Luigi, sospetta il Tosi (*Bibliografia*); anche nell'ediz. del 1509, che ha pure quest'aggiunta, si dice del poema che fu *composto per Luca Pulci et parte per Luigi suo fratello*. Luigi deve anzi aver avuta l'intenzione di occuparsi ancor più largamente del poema, come si vede in *Morgante*, XXVIII, 129 ed avrà rinunciato al suo disegno, perché un altro dovette incaricarsi del lavoro, come accenna l'ultima delle stanze aggiunte al *Ciriffo*. Infatti per desiderio di Lorenzo, Bernardo Giambullari ne scrisse una continuazione stampata nel 1514. Rassomiglianze collo stile del *Morgante* nel *Ciriffo*, p. es. IV, 31 e 36 e V, 66; [altre vedine indicate in V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 310 e 432; cfr. anche Carocci, *La giostra di Lorenzo*, p. 90 sgg. Sebbene non se ne possano trarre conseguenze decisive, vogliono essere ricordati questi versi di un sonetto di Tommaso Baldinotti in morte di Luigi Pulci, pubblicato da A. Chiti, *F. Baldinotti poeta pistoiese*, Pistoia, 1898, p. 127: « Pianga Morgante e 'l suo compagno insieme, *Ciriffo Calvaneo* e 'l buon Pallante, E faccia festa il ciel di quello spirto ». Quanto a Pallante, vedi *Morgante*, XXVIII, 147, 148].

p. 252 sg. Se il 4 dicembre 1470 il Pulci scriveva (Lett. 79): « e farassi ancora il Danese e il Rinaldo e cose maravigliose al mio ritorno », ciò mostra

già almeno l'intenzione di scrivere un poema cavalleresco: cfr. Rajna, nel *Propugn.*, II, 1ª, 25. In una lettera del marzo 1472 (Lett. p. 108), dove è narrata la rovina della vòlta d'una chiesa a Foligno, egli dice: « et chi mostrava uno piede, chi si portava come un paladino come a Bambillona è Morgante ». Le parole sono poco chiare, ma pare si riferiscano al *Morgante*, XIX, 172 sg., luogo, che ha anche altre rassomiglianze colla descrizione della lettera e che manca nell'originale del Pulci, l'*Orlando*. Era dunque già scritto allora il canto XIX del *Morgante*? [Che la prima parte del *Morgante* deve essere stata scritta fra il 1466 e il '70 sostenne G. Volpi nella *Rass. Emiliana*. II, 550 sgg.; ma riproducendo il suo articolo nella *Bibliot. delle scuole classiche ital.*, N. S., a. VI, n. 17 (1° giugno 1894) ritrasse il primo termine al 1460. — La prima edizione in ventitré canti (Venezia?, per Luca Veneziano) ha la data del 26 febbraio 1481, secondo lo stile fiorentino o veneziano; 1482, secondo lo stile comune]. — La seconda edizione del poema porta la data 7 febbraio 1482, cioè naturalmente 1483 (per la differenza tra lo stile comune ed il fiorentino; l'ultimo canto parla già di Lucrezia Tornabuoni come di persona morta). — Io mi servo dell'ediz. *Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci*, Firenze, Le Monnier, 1855. [F. Foffano, *Il « Morgante » di Luigi Pulci*, Torino, 1891, cfr. la recensione di G. Volpi, nel *Giorn. storico*, XVII, 421 sgg. * G. Pardi, *Gli elementi umoristici nel Morg. di L. Pulci*, Perugia, 1896]. — Del Pulci parla Bernardo Tasso nelle sue *Lettere*, Padova, 1733, II, 325; [cfr. sulla notizia da lui offerta, Volpi, nel *Giorn. storico*, XXII, 53 sg.]. — L'opinione che il *Morgante* sia del Poliziano, p. es., in Limerno Pitocco (Teof. Folengo), *Orlandino*, I, 20; però dubita egli stesso. Sull'influsso del Poliziano sul poema vedi la giusta osservazione del Rajna, *Propugn.*, IV, 2ª, 102 sg.

p. 254. Le fonti popolari del Pulci furono ricercate dal Rajna nei citati lavori: *La materia del Morgante*, nel *Propugn.*. II, 1ª, e *La rotta di Roncisvalle*, ib., IV, 2ª, 91 sgg. Sulla relazione fra le due parti, ib., II, 1ª, 25 e IV, 2ª, 93. L'*Orlando* fu pubblicato da J. Hübscher, *L'Orlando, die Quelle zu Pulci's Morgante*, Marburg, 1886 (*Ausg. und Abhandl.*, LX). [L'edizione in ventitré canti certamente non contiene la materia degli ultimi cinque dell'edizione compiuta; vedi R. Halfmann, *Die Bilder und Vergleiche in Pulci's Morgante*, Marburg, 1884 (*Ausg., u. Abhandl.*, XXII, p. 3 sg.)].

p. 257. G. B. Giraldi congetturò che il nome Margutte sia foggiato su quello del *Margites* attribuito ad Omero, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, ecc., Venezia, 1554, p. 10; [ma sarà più probabile la congettura del Volpi, nella *Bibliot. d. scuole class. ital.*, N. S., a. VI, n. 17, che Margutte deva il suo nome al gigante Margotto del cantare di *Fierabraccia e Ulivieri*. Sul personaggio di Margutte oltre a questo articolo del Volpi e al libro del Foffano, vedi Graf, nella *Domenica del Fracassa*, II, n. 7 (15 febbraio 1885); * Tito Allievi, *Analecta*, Pinerolo, 1890; R. Truffi, *Di una probabile fonte del Margutte*, nel *Giorn. storico*, XXII, 200 sgg. Il Truffi, pensa che Luigi imitasse nella figurazione di quel personagio il Sosia del *Driadeo* di Luca; parmi invece più probabile che imitatore sia stato Luca,

come vuole il Volpi; seppure e Margutte e Sosia non sono entrambi creazioni di Luigi ispirate dal noto personaggio plautino (cfr. qui addietro la terza nota a pag. 251)]. — Secondo l'opinione del Rajna, *Propugn.*, IV, 1ª, 333, n., la designazione *Morgante Maggiore* sarebbe nata per distinguere il poema dal *Morgante piccolo* o *minore*, come si chiamava l'episodio di Margutte stampato separatamente. Sennonché la designazione *Morgante Maggiore* appare in luogo del semplice *Morgante* già nella prima stampa compiuta del 1483 (vedi Tosi) e poi di regola sempre; ma difficilmente già nel 1483 esisteva un'edizione separata del *Margutte*. Perciò l'aggettivo *Maggiore* designerà invece la differenza dalla stampa incompiuta. [Già nel 1480 uscì a stampa l'episodio di *Margutte* separatamente (Pietro Bologna, nel *Giorn. storico*, XXI, 56); sicché l'obbiezione che il Gaspary moveva all'opinione del Rajna, non regge].

p. 259. Dell'episodio di Astarotte, Torquato Tasso, in una lettera del 20 febbraio 1576 (*Lettere di T. Tasso*, Firenze, 1853, I, 131), disse che fu scritto da Marsilio Ficino, in causa della dottrina di cui è ricco; questa opinione fu accolta ai nostri giorni dal Panizzi, *Essay*, p. 223. Il Rajna, *Propugn.*, IV, 2ª, 105, pensa invece ad un influsso del Poliziano, ma giustamente ammette che questo non sia stato grande. Il Pulci può aver consultato gli amici sulle questioni teologiche, ma nella composizione essi non ebbero certo nessuna parte; stile ed invenzione portano l'impronta caratteristica del Pulci. — [Sui sentimenti religiosi del Pulci, Volpi, nel *Giornale storico*, XXII, 30 sgg.; sulle cognizioni geografiche e teologiche di Astarotte e sulle loro fonti, lo stesso, nella *Bibliot. d. scuole classiche ital.*, N. S. a. VI, n. 18, (15 giugno 1894). — L'idea del diavolo che trasporta ed ammaestra, sarebbe venuta al Pulci, secondo B. Sanvisenti, *Bibliot. d. scuole ital.*, S. 2ª, a. VIII, n. 2 (15 ottobre 1898), da un episodio del *Danese*; ma il Rajna, *Rass. bibliograf.*, VII, 2 sgg., ha dimostrato che il diavolo Macabel della *Spagna in rima* ha con Astarotte più prossima affinità che il Borgone (che non è neppure un demonio) del *Danese*. Di là pare verosimile che il Pulci traesse l'idea del trasferimento per opera diabolica].

p. 261 sg. Notizie sul Boiardo nell'introd. di Giambatt. Venturi alle *Poesie di Matteo Maria Boiardo*, Modena, 1820; Panizzi, *Life of Boiardo*, innanzi alla sua edizione dell'*Orlando*, London, 1830; anche *M. M. Boiardo's Verliebter Roland.*, trad. da G. Regis, Berlin, 1840, p. 378 sgg. [Gius. Ferrari, *Notizie della vita di M. M. Boiardo*, nel vol. collettivo *Studi su M. M. Boiardo*, Bologna, 1894, p. 1 sgg. N. Campanini, *M. M. Boiardo al governo di Reggio*, ibid., p. 67 sgg.; cfr. *Giorn. storico*, XXV, 395 sgg. G. Albini, *M. M. Boiardo*, nella *N. Antol.*, S. III, vol. 59, p. 39. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXV, 224 sgg. « Non due governi tenne a Reggio il B., ma un solo: dal gennaio 1487 al dicembre 1494. E prima non fu capitano di Modena per sei anni a cominciare dal 1481, ma per due solamente, insino al 1483 » (Campanini, p. 69). La data della morte è precisamente il 19 dicembre '94 (*Studi*, p. 477)]. Relazioni del Boiardo come capitano di Reggio (del 1488-94) negli **Atti e Memorie delle R. R. Deputaz. di St. patria per le prov. moden. e parm.*, Ser. III, vol. II, 2ª. [Queste relazioni furono ristampate da N. Campanini

colle *Lettere edite ed ined. di M. M. Boiardo* nel citato vol. di *Studi*, pagine 357 sgg.].

p. 262. Sulle traduzioni fatte dal Boiardo, Panizzi, p. XLVI sgg., Regis, p. 384. [C. Tincani, *M. M. Boiardo traduttore*, nei citati *Studi*, p. 261 sgg. e per le versioni di Erodoto e della *Ciropedia* anche D. Gravino, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti* ecc., p. 67 sgg.]. La *Istoria imperiale*, nel Muratori, *RR. II. SS.*, IX; sulle relazioni con Ricobaldo, vedi Panizzi, pagine XLIX sgg. [e C. Antolini, *M. M. B. storico*, negli *Studi* citati, p. 309 sgg.; cfr. *Giorn. storico*, XXV, 409 sgg. — *Le poesie volgari e latine di M. M. Boiardo* riscontrate sui codd. e su le prime stampe da A. Solerti, Bologna, 1894: qui le liriche, le egloghe latine e volgari, il *Timone* e alcuni carmi latini]. Le egloghe latine ed italiane nella citata edizione del Venturi; il *Timone*, ib., ed ultimamente in Torraca, *Il teatro ital. nei sec. XIII, XIV e XV*, Firenze, 1885, p. 337. [A. Campani, *Le ecloghe latine di M. M. Boiardo*, negli *Studi*, p. 185 sgg.; cfr. *Giorn. storico*, XXV, 400 sgg. G. Mazzoni, *Le ecloghe volgari e il Timone di M. M. B.*, ibid., p. 325 sgg.]. — *Sonetti e canzoni del poeta cl. M. M. Boiardo*, Milano, 1845. * Paolo Giorgi, *Sonetti e canzoni di Matteo Maria Boiardo, Studio*, Roma, 1888; [articolo ristampato nei citati *Studi*, p. 155 sgg.]. R. Renier, *Tarocchi di M. M. Boiardo*, nella *Rassegna Emil.*, I, 655; [articolo ristampato con notevoli aggiunte nei citati *Studi*, p. 229 sgg.].

p. 263. Gli inventari delle antiche collezioni estensi di libri furono pubblicati in parte dal Rajna, *Ricordi di codici posseduti dagli Estensi nel secolo XV*, nella *Romania*, II, 49; quello del 1436 per intero da Adr. Cappelli, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 12 sgg. Un inventario molto più interessante ancora è quello dei Gonzaga del 1407 pubbl. dal Braghirolli, con illustrazioni di P. Meyer e G. Paris, nella *Romania*, IX, 497. Fr. Novati, *I codici francesi de' Gonzaga secondo nuovi documenti*, nella *Romania*, XIX, 161 sgg.

[p. 264 sgg. P. Rajna, *L'Orlàndo innamorato del Boiardo*, conferenza, nel vol. *La Vita italiana del Rinascimento*, Milano, 1893, e poi nei citati *Studi su M. M. B.*, p. 117 sgg. Non conosco se non per il titolo, * T. Affò, *L'Orlando innamorato del co. M. M. B.*, Milano, 1893].

p. 265. Anche nel *Morgante* Orlando è una volta innamorato; ma si tratta di una relazione insignificante, come quelle degli eroi carolingi nella letteratura popolare. La feconda innovazione che il Boiardo introdusse, intrecciando elementi tratti dal ciclo di Artù, fu osservata da Valentino Schmidt, p. 187 sg., dal Panizzi, *Life of Boiardo*, p. LXII e da molti altri.

p. 268. Sulla trasformazione degli elementi antichi nel Boiardo parlò acconciamente già Val. Schmidt, p. 179, poi il Ranke, il Rajna ed altri.

p. 269. Già la società francese colta del secolo XII non credeva più interamente al mondo dei romanzi d'Artù e se ne dilettava come di un puro gioco di fantasia; si veda, p. es., la chiusa del *Chev. au lion* di Chrestien. Altrove appare poi più forte l'elemento comico, specialmente in *Claris et Laris*, su cui vedi l'osservazione del Tobler, nella *Deutsche Lit. Ztg.*, 1885, p. 574. — Sul comico nell'*Orlando Innam.*, vedi Gries, I, p. XXXVIII della introduz.

alla sua traduzione, Ranke, p. 34 e specialmente Rajna, *Fonti dell'Orl.*, p. 24; [nella 2ª ediz., p. 27].

p. 273. Sulla lingua letteraria ibrida nell'Italia superiore e meridionale ultimamente P. Rajna, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 24.

p. 274. È ricordata anche una rielaborazione dell'*Orlando innamorato*, del Dolce, la quale rimase inedita; quella del Folengo, della quale parla la prefazione alla *Macaronica* nell'ediz. di Venezia, 1552, è manifestamente una finzione, come l'autore stesso della prefazione; così già l'editore del Folengo del 1768, I, p. XLIX.

p. 274. [I due primi libri dell'*Innamorato* uscirono veramente nel 1487, essendo l'edizione datata secondo lo stile veneto; *Giorn. stor.*, XXV, 397, n. 2]. Dell'edizione già menzionata dell'*Innamorato* fatta dal Panizzi nei volumi II a V del suo *Boiardo ed Ariosto*, London, 1830 e 31, v'ha una ristampa: M. M. Boiardo, *Orlando Inn.*, Milano, Sonzogno, 1876, [ed un'altra con commento di G. Stiavelli e illustrazioni artistiche di L. Edel, Roma, Perino, 1894]. Un'edizione attendibile del testo manca. [La viene preparando il prof. F. Foffano. Intanto può in qualche caso giovare l'edizione frammentaria curata per le scuole, col testo del rifacimento del Berni a fronte, da A. Virgili, Firenze, Sansoni, 1892].

p. 275. *Mambriano composto per M. Francesco Cieco da Ferrara*, 1549 (Vinegia, per Bartholomeo ditto l'Imperador). Gius. Rua, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara esposte ed illustrate*, Torino, 1888; e lo stesso nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 294 sg. [C. Cimegotto, *Studi e ricerche sul Mambriano di Franceseo Bello, il Cieco da Ferrara*, Padova-Verona, 1892]

p. 276 sg. Sulla letteratura a Milano alla fine del sec. XV vedi l'istruttivo lavoro di R. Renier, *Gaspare Visconti*, Milano, 1886 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*); vedi anche *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 336; Novati, ib., 166 sgg.; Renier, *Poeti sforzeschi in un codice di Roma* (estr. dalla *Rassegna Emiliana*, I, 1888), p. 11 sgg. [Gabotto-Badini Confalonieri, *Vita di G. Merula*, p. 145-67, 181-88. — Su Gaspare Visconti, anche Renier, *Un codicetto di dedica ignoto del rimatore G. V.*, Bergamo, 1895, per nozze Flamini-Fanelli. — Anche nella storia letteraria spetta un posto segnalato a Leonardo da Vinci per le sue prose, vedi D'Ancona-Bacci, *Manuale*, II, 184 sgg.; L. da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici* trascelti da E. Solmi, Firenze, Barbèra, 1899; G. Mazzoni, *L. da Vinci scrittore*, nella *N. Antol.*, 1° gennaio 1900]. — *Opera nova del Magnifico cavaliero M. Antonio Phileremo Fregoso intitolata Cerva Bianca*, Venetia, Zoppino, 1525. [Sul Fregoso, F. Flamini, nella miscellanea *Nozze Cian-Sappa Flandinet*, Bergamo, 1894, p. 284 sgg. A. Dobelli, *L'opera letteraria di A. Phileremo Fregoso*, Modena, 1898]. — Su Niccolò da Correggio, vedi Tiraboschi, *Bibliot. Modenese*, II (Modena, 1782), p. 103 sgg. [e Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXI, 205 sgg., XXII, 1893, p. 65 sgg. Per la sua ambasceria ad Asti nell'estate del 1494 anche L. G. Pélissier, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, t. XV, 1895, p. 99 sgg. Per le sue opere in generale la citata monografia del Luzio e del Renier; per le liriche, R. Renier, *Cansonieretto adespoto di N. da Correggio*, Torino, 1892, per

nozze Salvioni-Taveggia; una sua egloga intitolata *La Semidea*, nel *Giorn. storico*, XXXII, 99 sgg. Che sia di Niccolò il *Libro d'Insidoria*, poemetto in ottave pubblicato dal Novati, Torino, 1888, come vorrebbe il Pèrcopo, *Rass. critica*, III, 1898, p. 157 sgg.; mi pare tutt'altro che provato]. — Intorno ad un poeta bergamasco Guidotto Prestinari vedi * Carlo Lochis, *Guidotto Prestinari*, Bergamo, 1887 e *Giorn. storico lett. ital.*, IX, 319, V. Rossi, ibid., 458 sgg., E. Zerbini, ibid., XI, 475 sgg., [F. Gabotto, *Sestina inedita di G. Prestinari*, Pinerolo, 1889].

p. 278. La cronaca Aquilana di Buccio di Ranallo è stampata nel Muratori, *Antiq. Ital.*, VI; vedi su di essa T. Gothein, *Die Culturentwickelung Süd Italiens*, Breslau, 1886, p. 172 sgg., il quale congettura che nelle prime parti siano incorporate poesie popolari anteriori; [e C. De Lollis, nel *Bullett. dell'Istituto storico ital.*, n. 3, p. 53 sgg. * E. Casti, *Dell'autobiografia di Buccio di Ranallo da Poppleto*, nel *Boll. d. società di st. patria A. L. Antinori negli Abruzzi*, III, 6; cfr. *Giorn. storico*, XVIII, 442]. Sonetti politici di Buccio, in Pèrcopo, *Quattro poemetti sacri dei secoli XIV e XV*, Bologna, 1885 (*Scelta*, 211), p. 213 sgg. e De Lollis, *Giorn. storico lett. ital.*, VIII, 242 sgg. cfr. 332. La leggenda di S. Caterina fu pubblicata dal Mussafia, *Mittheilungen aus romanischen Handschriften*, II, Wien, 1885 (dai *Sitzungsberichte* dell'accad. di Vienna) e dal Pèrcopo, l. c., p. 49 sgg. Quivi anche tre altri poemi religiosi; uno incompiuto sulla passione di Cristo, in Vinc. de Bartholomaeis, *Ricerche abruzzesi*, Roma, 1889 (estr. dal *Bullett. dell'Istit. stor. ital.*, n. 8), p. 58 sgg. — Mussafia, *Mittheilungen aus Roman. Hss.* I. *Ein altneapolitanisches Regimen sanitatis*, Wien, 1884. — Pèrcopo, *I bagni di Pozzuoli, poemetto napol. del sec. XIV*, Napoli, 1887 (libera elaborazione del poema latino di Pietro da Eboli). — Sulla lirica aulica nel sec. XIV, Fr. Torraca, *Lirici napol. del sec. XIV*, negli *Studi di storia lett. napol.*, Livorno, 1884, p. 229 sgg. Del conte di Altavilla, Santini, nella *Riv. critica*, III, 124 sgg.; sul Maramauro (Maramaldo), anche Faraglia, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. III, p. 331 sg.

[p. 279. Sull'elemento spagnuolo a Napoli nel sec. XV, oltre al citato libro del Gothein, vedi B. Croce, *La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli*, Napoli, 1894 (estr. dal vol. XXIV degli *Atti* dell'Accad. Pontaniana); lo stesso, *Ricerche ispano italiane*, I, Napoli, 1898, p. 2 sg. (estr. dal vol. XXVIII degli *Atti* stessi) e le relative recensioni del Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, II, 134 sgg. e VII, 262 sg. Per Alfonso e Ferdinando d'Aragona come fautori degli studi, G. Mazzatinti, *La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897].

p. 279. Franc. Ettari, *El giardeno di Marino Jonata agnonese*, Napoli, 1885 (estr. dal *Giorn. napol. di filosofia e lettere*). V. Imbriani, *Notizie di Marino Jonata agnonese*, *Relazione all'accad. di sc. morali e polit.*, Napoli, 1885.

p. 279 sg. *Leonardi Aretini De crudeli amoris exitu Guiscardi et Sigismundae*; sulla stampa vedi Zupitza, in *Vierteljahrschrift f. Kultur u. Litt. d. Renaissance*, I, 69; che il Beroaldo elaborò la prosa di Leonardo, fu os-

servato dal Manni, *Istoria del Decamerone*, Firenze, 1742, p. 263; ibid., p. 247 sgg. e 264 sgg. sono ristampati la prosa di Leonardo e i distici del Beroaldo. La novella italiana di Leonardo Bruni si legge nell'*Aggiunta di quattro novelle* accodata dal Borghini (1572) al *Novellino* e riprodotta in altre edizioni di questo, per es. in quella di Torino, 1802, p. 250 sgg. [Che il Bruni in questa sua novella italiana si valse di Appiano alessandrino più che di Plutarco, osservò V. Cian, nella *Riv. stor. ital.*, XV, 1898, p. 330]. A compimento di ciò che è detto nel testo, noto che Fil. Beroaldo tradusse in prosa latina anche *Dec.*, X, 8 (Tito e Gisippo) e V, 1 (Cimone), vedi *Varia Philippi Beroaldi Opuscula*, Basileae, 1517, fol. XXVIII e XXXIII. Una notizia sulla traduzione del Fazio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 466. Sul *De origine* del Fazio, A. Neri, in *Propugn.*, VII, 1ª, 129 sgg., Suchier, *Oeuvres poétiques de Beaumanoir* (Paris, 1884), I, p. XLVIII sg. [e C. Braggio, negli *Atti d. società ligure di st. patria*, XXIII, 1890, p. 231 sgg.]. La novella di Enea Silvio in *Opera*, Basileae, 1551, p. 623. Giov. Zannoni, *Per la storia di due amanti di Enea Silvio Piccolomini, Nota*, negli *Atti dell'Accad. dei Lincei*, 16 febbr. 1890, p. 116 sgg. e lo stesso * *Per la storia d'una storia d'amore*, Roma, 1890 (estr. dalla *Coltura*, vol. XI). [Le copiose derivazioni del Piccolomini dai classici sono rilevate da J. Devay, *Aeneas Silvius' Entlehnungen in der Novelle Euryalus u. Lucretia und ihre ungarische Bearbeitungen*, nella *Ztschft f. vergleich. Literaturgesch.*, N. S., vol. IX, 1896, p. 491 sgg.]. — Le date più tarde, che trovai nelle *Facetiae* del Poggio, sono il 1451, in *De praelio picarum et gracularum*, e il 1452 in *De homine qui per biennium cibum non sumpsit*. [Per il tempo della composizione vedi anche V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 419; per la bibliografia, Pitrè, *Bibliogr. d. trad. popolari*, Torino-Palermo, 1894, p. 54 sgg.].

p. 280 sgg. *Le novelle di Gentile Sermini da Siena*, Livorno, 1874. — *Operette istoriche di Antonio Manetti*, pubbl. da G. Milanesi, Firenze, 1887. [La *Novella del Grasso legnaiuolo* non è di Antonio Manetti, che non fece se non trascrivere una delle diverse redazioni di essa; vedi M. Barbi, *A. Manetti e la novella del Grasso legnaiuolo*, Firenze, 1893, per nozze Cassin-D'Ancona. Probabilmente non sono del Manetti neppure lo scritto *Uomini singolari di Firenze dal MCCCC innanzi*, né la *Vita di Fil. Brunelleschi*, che a lui attribuiva il Milanesi; vedi C. de Fabriczy, nell'*Arch. stor. dell'arte*, V, 1892, p. 56 sgg. e A. Chiappelli, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, vol. XVII, 1896, p. 241 sgg.]. — Le due novelle anonime sono la prima e la seconda nell'*Aggiunta* del Borghini; che la prima sia ancora del sec. XIV si può argomentare da ciò, che l'autore pretende di aver avuto notizia dei fatti (accaduti nel 1372) da una persona che vi ebbe parte (vedi p. 181 dell'edizione 1802). — *Ippolito e Leonora* nelle tre elaborazioni, nelle *Opere volgari di L. B. Alberti*, III, 275 sgg. Della paternità dell'Alberti dubita Gir. Mancini, p. 86 n. — Delle *Porrettane* mi furono accessibili soltanto le nove novelle, che sono nel *Novelliere italiano*, vol. II, Venezia, 1754, pagine 141 sgg., quella (la 10ª), che è nella *Nuova crestomazia* di C. M. Tallarigo e V. Imbriani, II, 411 sgg. e quella (la 22ª) riportata dal D'Ancona,

nei *Poemetti popolari italiani*, Bologna, 1889, p. 455 sgg. [Una novella di Sabbadino, che non fa parte delle *Porrettane*, fu pubblicata da O. Guerrini, Bologna, 1892, per nozze Guerrini-Orsini; cfr. *Giorn. storico*, XIX, 226 sg.]. — *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti*, pubbl. da C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, 1888 (*Scelta*, 223). Vedi su Sabadino, [U. Dallari, negli *Atti e Mem. d. Deput. st. pat. p. le prov. di Romagna*, S. III, vol. VI, 1888, p. 178 sgg.], Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 205 sgg., XII, 301 sgg. e XIV, 467, [e G. Zannoni, nei *Rendiconti* dei Lincei, S. IV, vol. VII, 1891, p. 417 n.]. — La novella del Pulci in *Novelle di alcuni Fiorentini*, Milano, 1815 (forma il vol. XIII della *Raccolta de' Novellieri ital.*), p. 34. [Dell'autenticità dubita il Cian, *Riv. storica ital.*, XV, 1898, p. 331; ma quantunque il Doni, che ci ha conservata la novella, non sia persona da ispirare troppa fiducia, i dubbi non mi paiono da accogliersi quando non siano sorretti da altri argomenti]. — Per la bibliografia vedi le opere citate nella nota alla p. 62 sgg.

p. 282. *Il Novellino di Masuccio Salernitano*, pubbl. da L. Settembrini, Napoli, 1874; vedi anche M. Landau, *Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle*, Wien, 1875, p. 50 sgg. [* G. Amalfi, *Quellen und Parallelen zum « Novellino » des Salernitanus Masuccio*, nella *Ztschft des Vereins f. Volkskunde*, IX, 1-2].

p. 283. Fr. Torraca, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Roma, 1884 (*Annuario del R. Istit. tecnico*) e con giunte in Torraca, *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, 1888, p. 121 sgg. — *Il Canzoniere di P. J. de Jennaro*, pubbl. da Gius. Barone, Napoli, 1883. Sulla inedita visione in terzine in quarantasette canti del De Jennaro intitolata *Delle sei etate della vita umana*, vedi Renier, *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 248. Egloghe del De Jennaro sono pubblicate dallo Scherillo dopo l'*Arcadia* del Sannazaro, Torino, 1888, p. 321 sgg.; vedi ibid., p. ccxxx sgg. e *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 422. Su trattati in prosa di lui, Renier, ibid., XI, 469 sgg. [Le quindici egloghe del De Jennaro, che precedute da una narrazione in prosa costituiscono una specie di romanzo pastorale, furono ristampate da E. Pèrcopo, *La prima imitazione dell'Arcadia*, Napoli, 1894 (estr. dal vol. XVII degli *Atti* dell'Accad. di Archeol. Lettere e Belle Arti). Quivi nell'introduzione le notizie sul De Jennaro e sulle sue opere. — F. Flamini, *Francesco Galeota gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito canzoniere*, nel *Giorn. storico*, XX, 1892, p. 1 sgg. Le ballate del Galeota pubbl. dal Pèrcopo, *Barzellette napoletane del Quattrocento*, Napoli, 1893, per nozze Sogliano-Mari. Sul Galeota anche Pèrcopo, nell'*Arch. stor. per le prov. napolet.*, XVIII, 1893, pagine 790 sgg. — F. Pellegrini, *Cola di Monforte conte di Campobasso*, Cerignola, 1892]. — *Rimatori napolitani del Quattrocento*, con prefaz. e note di Mario Mandalari, Caserta, 1885, su cui le osservazioni del Casini, *Riv. crit.*, III, 105 e del Pèrcopo, *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 318. Che le poesie del ms. parigino 1035 quivi stampate, almeno in gran parte cadono prima del 1470, mostrano le lettere alla fine del ms.: vedi la prefazione del Mandalari. Un sonetto del De Jennaro, in Barone, p. 261, fu composto intorno al 1464; una canzone, p. 357, al più presto alla fine del 1479.

p. 284. *Sonetti composti per M. Joanne Antonio de Petruciis conte di Policastro,* pubbl. da J. Le Coultre e V. Schultze, Bologna, 1879 (*Scelta,* 167). Franc. Torraca, *Il conte di Policastro,* negli *Studi di stor. lett. napol.,* p. 133 sgg.

p. 285. Sulla cultura e la poesia del Rinascimento nel mezzogiorno d'Italia, vedi E. Gothein, *Die Culturentwickelung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen,* Breslau, 1886, p. 281 sgg.; è un libro molto interessante, scritto con splendore e genialità di forma; solo si potrebbe desiderare, che nelle analisi delle opere letterarie l'autore avesse lasciato meno campo alla fantasia.

p. 286. Franc. Colangelo, *Vita di Gioviano Pontano,* Napoli, 1826. Carlo Maria Tallarigo, *Giovanni Pontano e i suoi tempi,* Napoli, 1874. Gothein, l. c., p. 532 sgg. * *I Pontani e la loro casa in Perugia,* in *Giornale di erudiz. artistica,* IV, 301; cfr. V. Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.,* XII, 241, n. 2, [F. Muscogiuri, *I primi anni e i primi studi di Gio. Pontano,* nella *N. Antol.,* 1° aprile 1900, p. 425 sgg.]. E. Nunziante, *Alcune lettere di Joviano Pontano,* nell'*Arch. stor. per le provincie napolet.,* anno XI, fasc. 3, e notizie sulla vita privata del P. da documenti aragonesi, ib., XIV, 3-4. [*Lettere ined. di Joviano Pontano in nome de' Reali di Napoli* pubbl. da F. Gabotto, Bologna, 1893 (*Scelta,* 245)].

[p. 286. Sul tempo in cui il Pontano avrebbe assunto l'ufficio di segretario del re, Pèrcopo, *Le rime del Chariteo,* I, p. XXI, n. 2].

p. 287. Che il Pontano tenne realmente quella orazione a Carlo VIII, di cui ci informa il Guicciardini, provò, contro i dubbi del Tallarigo, il Torraca, *Studi di stor. lett. nap.,* p. 300 sgg. Vedi anche Gothein, l. c., p. 539 sgg. e ultimamente Pèrcopo, nel *Propugn.,* N. S., I, 1ª, p. 270 n. [Ora anche Rossi, *Il Quattrocento,* p. 339 sg. 433 e *R. Brambilla, *Un importante episodio della vita di G. Pontano,* Milano, 1897, su cui cfr. *Rass. critica,* III, 1898, p. 226]. Che dopo l'occupazione francese rimase lontano dagli affari pubblici, risulta dal *De prudentia,* I, 31, p. 491. È vero che secondo documenti citati dal Colangelo, p. 138 sgg., il Pontano si sarebbe trovato in ufficio ancora nel 1496 e nel 1498, ma bisognerebbe vedere, se qui non ci sia qualche errore; vedi anche Torraca, l. c., p. 320, n. 3. I libri *De fortuna* furono da lui dedicati a Consalvo di Cordova, nella primavera del 1503 (dopo la battaglia di Cerignola), poco prima che egli, il Pontano, morisse.

p. 288 sgg. *Johannis Joviani Pontani Opera,* Basileae, 1556. I dialoghi nel vol. II. Acute osservazioni su di essi e sulla poesia idillica del Pontano in Gothein, l. c., p. 369 sgg. [Per la cronologia dei dialoghi V. Rossi, *Il Quattrocento,* p. 352, 434. — Per le prime edizioni delle opere del Pontano, E. Pèrcopo, *Una lettera pontaniana di P. Summonte ad A. Colocci,* negli *Studi di lett. ital.,* I, 1899, p. 388 sgg.].

p. 291. I trattati filosofici del Pontano in *Opera,* vol. I. Sulla sua filosofia Fr. Fiorentino, *Il risorgimento filosofico,* p. 218-20 e Gothein, p. 553 sgg.

p. 293 sgg. Per le poesie del Pontano mi servo, oltre che dell'ediz. basileese, anche di *Pontani Opera, Urania, Meteororum* etc., Venetiis, Aldus, 1533. Sulle poesie in generale Gothein, p. 592 sgg. Per ciò che riguarda il tempo dell'*Urania*, osserverò che nel 1486 il Pontano era occupato a limarla, come appare dall'*Actius*, p. 1529. [Sull'*Urania*, vedi B. Zumbini, *L'astrologia e la mitologia nel Pontano e nel Folengo,* nella *Rass. critica*, II, 1897, p. 1 sgg. Per il tempo della composizione V. Rossi, *Il Quattrocento*, p. 433. — Per il libro *Meteororum*, G. Boffito, *Un poeta della meteorologia*, Napoli, 1899 (estr. dagli *Atti* dell'Accad. pontaniana)].

p. 295. Il Fiorentino, *Risorgimento*, p. 218, pare collochi in tempi diversi gli scritti filosofici del Pontano ed i suoi versi procaci; ciò sarebbe falso: le *Baiae* giungono fino al tempo di re Federigo; gli *Eridani* sono degli ultimi anni del poeta.

p. 297. Il Pontano sposò Adriana, giusta l'epitafio, ventinove anni e ventinove giorni prima della morte di lei (1° marzo 1491), quindi il 31 gennaio 1462, non 1461, come dicono il Colangelo e il Tallarigo. Nondimeno è strano, che nel *De prudentia*, innanzi al III libro, si dica correre il nono anno dalla morte di Adriana ed il *De prudentia* è del 1496, perché l'autore si dice settantenne ed a quell'anno si adattano tutte le allusioni storiche. Come si deve sciogliere questa contradizione? [Probabilmente il *De prudentia* cominciato prima del 1496, quando il Pontano era stato da Carlo VIII spogliato d'ogni ufficio, fu lasciato interrotto e ripreso e compiuto nel 1500; vedi L. Numa Costantini, nel *Propugn.*, N. S. VI, 2ª, 1893, p. 456 sgg.].

p. 300. Talvolta quasi si crederebbe che l'amore per Stella fosse pura finzione (« fas sit ficto in amore queri » negli *Eridani*, II, 1 e « Ficta iuvant quae nostra tamen », ib., *ad M. A. Sabellicum*). Ma gli epitafi per Stella e pel figlioletto Lucilio contradicono a questa opinione.

p. 302. *Le opere volgari di M. Jacopo Sannazaro*, Padova, Comino, 1723, dove è anche la biografia del Crispo. *Jacobi sive Actii Synceri Sannazarii poemata*, Patavii, Cominus, 1731. Franc. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro,* Napoli, 1819. A. de Tréverret, *L'Italie au XVIe siècle*, I, Paris, 1877, p. 330 sgg. (libro per molti lati superficiale). Franc. Torraca, *Jacopo Sannazaro* (estr. dalla cronaca del R. Liceo Vitt. Emanuele), Napoli, 1879. Gothein, l. c., 382 sgg. e 457 sgg. [* I. E. Bellon, *De Sannazarii vita et operibus*, Parisiis, 1895; cfr. Pèrcopo, nella *Rass. critica*, I, 1896, p. 113 sgg. Per alcune conclusioni notevoli della biografia del Sannazaro preparata dal Pèrcopo, vedi anche B. Croce, *Relazione sul concorso al premio Tenore*, Napoli, 1894 (estr. dal vol. XXV degli *Atti dell'Accad. pontaniana*). Sul casato * L. Salazar, *Il cognome di Jacopo Sannazaro*, nel *Giornale araldico*, XXIV, 1897, fasc. 8; cfr. *Rass. critica*, II, 91. Il Sannazaro non prese parte né alla spedizione di Toscana né alla guerra d'Otranto; ma fece le sue prime armi nella guerra contro Innocenzo VIII del 1485-86 (*Rass. critica*, I, 114); tuttavia è certo che già nel 1482 era tra gli « officiali de casa » del duca di Calabria (Pèrcopo, *La prima imitazione dell'Arcadia*, p. 26)].

p. 303. sg. Franc. Torraca, *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole*, Napoli, 1879, ristamp. negli *Studi di storia lett. napol.*, p. 65 sgg.; del *Magico*, ib., p. 279 sgg.; questa farsa pubbl. ib., p. 429 sgg. Una farsa cavaiola, ib., p. 447 sgg. ed un'altra nel *Teatro ital.* del Torraca stesso, p. 431 sgg. [Sulle farse del Caracciolo, anche B. Croce, *I teatri di Napoli*, Napoli, 1891, p. 18 sgg. Quivi a p. 667 è pubblicata una farsa del genere stesso. Sulle *cavaiole*, ibid., p. 28 sgg. Per rappresentazioni di tal fatta vedi anche Croce, nell'*Arch. storico per le prov. napol.*, XXII, 1897, 660, 667 sgg.]. Il metro trae manifestamente origine dalla frottola, colla sola differenza che in questa comunemente si solevano alternare cogli endecasillabi i settenari; vedi Torraca, *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 216 sgg. Lo si trova anche in frottole del tempo e del pari in una poesia citata dal Torraca, *Rimatori napol. del Quattrocento*, p. 14 (*Discussioni*, ecc., p. 143); inoltre nella frottola che precede ad una rappresentazione di Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, vedi D'Ancona, *Origini*, I, 309 [nella 2ª ediz., I, 382], in un componimento drammatico del 1517, vedi D'Ancona, ibid., II, 233 [nella 2ª ediz, II, 123], nella *Commedia in versi* attribuita al Machiavelli, Atto V, più volte nel *Tempio d'Amore* di Galeotto del Carretto, nell'egloga del Tansillo, *I due pellegrini* ecc., ecc. Così ritroviamo quella forma ancora nel Marino, nel 5º degli Idillii favolosi della sua *Sampogna*.

p. 304. Sul tanto discusso *Gliommero*, v. Torraca, *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 209 sgg. e lo stesso nella *Nuova Antologia*, 1888, vol. 18, fasc. 23, nella *Rassegna della lett. ital.* (p. 16 sg. dell'estratto) [ed ora anche in *Nuove Rassegne*, Livorno, 1895, p. 22 sg.]. Da quanto egli dice pare indubitato che del Sannazaro esistessero più *gliommeri*, e che così si chiamasse la frottola nella forma di endecasillabi con rima al mezzo. [Sui *gliommeri* e sul loro metro vedi pure Flamini, nel *Giorn. storico*, XX, 1892, p. 58 e *Studi di storia lett.*, p. 169 sgg.]. Sulle farse del Sannazaro e del Capasso, Torraca, *Studi*, p. 365 sgg. e 284 sgg. [e Croce, *Teatri*, p. 11 sgg.]. Quella del 4 marzo 1492, nelle *Opere*, p. 422, ed in Torraca, *Il teatro ital.*, p. 311; la *Ambasciaria del Soldano*, ibid., 323; il *Trionfo della fama*, *Studi*, p. 417 sgg.

p. 305. Franc. Torraca, *La materia dell' Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, 1888. *Arcadia di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe*, con note ed introduz. di Michele Scherillo, Torino, 1888 (cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 416 sgg.). Lo Scherillo crede (p. LVIII sgg.) che l'amore del Sannazaro narrato nell'*Arcadia* sia puramente letterario, un'imitazione del Boccaccio, e giudica la relazione colla Carmosina, come l'amore per una figlia del Pontano, non abbastanza documentata, quantunque non impossibile. [Che le prime dieci prose ed egloghe dell'*Arcadia* dovevano essere già scritte e divulgate nel 1481, mostrò il Pèrcopo, *La prima imitazione*, p. 26 sgg.].

p. 307. Gli sdruccioli anche presso il senese Francesco Arsocchi in una delle sue egloghe stampate nel 1481, la quale anche nella mescolanza dei metri divenne il modello dell'egloga 2ª del Sannazaro; vedi Scherillo,

p. ccxx sgg. [Che l'egloga dell'Arsocchi non può dirsi con sicurezza il modello della 2ª del Sannazaro, osservò il Pèrcopo, *Prima imitazione*, p. 39 n.].

[p. 307 sg. G. Rosalba, *La cronologia delle Eclogae piscatoriae di J. Sannazaro*, nel *Propugn.*, N. S. VI, 1ª. 1893, p. 5 sgg. Una ristampa del testo delle *Piscatoriae* nel volumetto, *Le egloghe pescherecce di J. Sannazaro e altre poesie latine dei secoli XV e XVI*, recate in versi italiani da L. Grilli, Città di Castello, 1899. — Sul nome accademico del Sannazaro, vedi le note di C. Mancini ed E. Cocchia, nei *Rendiconti delle tornate e dei lavori dell'Accad. di archeol., lettere e belle arti* di Napoli, N. S. VIII, 1894, p. 12 sgg., 29 sgg., 51 sgg., e C. Mancini, *I nomi accademici di J. S. liberati dalla falsità e la simbolica dei medesimi stabilita e coordinata con quella del suo mausoleo*, Napoli, 1894 (estr. dagli *Atti* dell'Accad. pontaniana). Il Mancini crede che il S. si chiamasse *Actius* da *Apollo Actius*, Apollo Musagete; quindi Actius Sincerus significherebbe Apollo cristiano in contrapposto al pagano. Ma non credo s'abbia ad abbandonare l'interpretazione tradizionale del nome Actius sostenuta dal Cocchia].

p. 308. Su Cassandra Marchese, sul lungo processo contro il marito di lei Alfonso Castriota, marchese d'Atripalda, il quale domandava alla Curia la dichiarazione di nullità per poter sposare Camilla Gonzaga, e sugli energici, ma vani sforzi del Sannazaro in favore dell'amica, vedi E. Nunziante, *Un divorzio ai tempi di Leone X*, Roma, 1887, colla pubblicazione di quaranta nuove lettere del poeta, che si riferiscono al processo, e Scherillo, *Un vero amore del Sannazaro*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 131 sgg.

[p. 310. F. Gabotto, *La fede di J. Sannazaro*, nel *Propugn.*, N. S. III, 2ª, 1890, p. 437 sgg.].

p. 311. Il Colangelo (p. 92) pone la morte del Sannazaro al 24 aprile 1530; ma il 17 giugno egli era ancor vivo, come mostra il documento dato dal Colangelo a p. 228. Se le sue parole sulla morte del principe d'Orange sono storiche, egli viveva ancora dopo il 2 agosto; il 18 agosto era morto; in questo giorno fu aperto il suo codicillo, vedi Colangelo, p. 232. [Il Sannazaro morì veramente il 24 aprile 1530 e le sue parole sulla morte dell'Orange sono un'invenzione, cui diede voga il Giovio; vedi Pèrcopo, *L'umanista Pomponio Gaurico*, Napoli, 1895, p. 83 e *Rass. critica*, I, 114. — B. Croce, *La tomba di J. Sannazaro e la chiesa di S. Maria del Parto*, Trani, 1892].

p. 311 sgg. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV*, prima nella *N. Antol.*, 1876, poi ristamp. negli *Studi sulla letteratura ital. dei primi secoli*, Ancona, 1884, p. 151 sgg. Di questo importante lavoro mi sono largamente giovato; del Cariteo vi si parla specialmente a p. 175 sgg. Enrico Ciavarelli, *Cariteo e le sue Opere volgari*, nel *Propugn.*, XIX, 1ª, 289; 2ª, 359; XX, 1ª, 251, cattivo lavoro, v. Pèrcopo, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 218 sgg. Le opere del Cariteo mi furono inaccessibili, fuorché i saggi dati dal d'Ancona e dal Ciavarelli. [*Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, a cura di E. Pèrcopo, Parte I. *Introduzione* (colle notizie biografiche). Parte II, *Testo* (con ricco commento), Na-

poli, 1892; cfr. *Giorn. storico*, XXII, 229 sgg. F. De Marinis, *Tre documenti inediti riguardanti il Chariteo*, nell'*Arch. storico p. le prov. napol.*, XXIII, 1898, p. 399 sgg.]. — Fu spesso sostenuto che il secentismo sia venuto all'Italia dalla Spagna, il che ben si accorderebbe coll'origine spagnuola del Cariteo; v. su tale questione da ultimo il geniale articoletto del D'Ovidio, *Secentismo Spagnolismo?* in *Nuova Antologia*, 15 ott. 1882, ristamp. dal Morandi, *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, 4ª ediz., Città di Castello, 1890, p. 512 sgg.; v. anche Phil. Chasles, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la lett. espagnole en France et en Italie*, Paris, 1847, p. 252, 266 sgg. ecc. Il Giraldi (1543), dopo aver recato esempi di modi di dire ricercati, li chiamava « modi che tratti da non so qual maniera di favella spagnuola hanno messo tra le rose della lingua italiana (chè così parlerò pur ora anch'io) queste pungenti spine, e tra i liquidi e puri suoi fonti questo fango per intorbidargli »; v. *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Vinegia, 1554, p. 270. Ma quantunque questa opinione sia così antica, manca finora l'argomento principale in suo appoggio, cioè gli indizî d'un tal gusto nella Spagna stessa prima della metà del cinquecento. Non fu citato ancora nessun esempio tratto da quella letteratura; lo stile gonfio di Lucano, di Seneca e della più antica poesia spagnuola è altra cosa; perfino il gongorismo ha per più rispetti un carattere diverso dal marinismo. Perciò M. Menghini, *La vita e le opere di Giambatt. Marino*, Roma, 1888, p. 315 sgg., non ha tanto torto di contradire a quell'opinione. [La questione è più complessa che non apparisse quando il Gaspary scriveva, e si collega colla storia delle relazioni letterarie dell'Italia colla Spagna. A una risoluzione definitiva non credo si sia ancora pervenuti, ma ormai pare certo che ad un'origine spagnuola del secentismo non si debba pensare, mentre si può ammettere che la letteratura di Spagna cooperasse alla diffusione in Italia di certe forme del secentismo; vedi B. Croce, *Ricerche ispano-italiane*, I, Napoli, 1898, p. 33 sgg.; lo stesso, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo*, Napoli, 1899, p. 10 sgg.; A. Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 1899, p. 281 sgg.; A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, 1899, p. 459 sg.].

p. 313. Il Carducci, *Le stanze del Poliziano*, p. XXII, designò Serafino, il Tebaldeo, il Ceo, il Notturno, ecc., come gli *antesignani del seicento*, e così poi il D'Ancona. — Sul Tebaldeo, vedi D'Ancona, l. c., p. 191 sgg.; anche V. Cian, *Un decennio della vita di M. P. Bembo*, Torino, 1885, p. 234; [e Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXV, 1900, p. 193 sgg.]. — *Di M. Antonio Tibaldeo ferrarese l'opere d'amore, nuovamente reviste*, Vinegia, Zoppino, 1530. *Sonetti inediti di Ant. Tebaldeo* (5 sonetti), Ferrara, 1843 (per nozze). [E. Pèrcopo, *Una statua di Tomm. Malvico ed alcuni sonetti del Tebaldeo*, Napoli, 1892, per nozze Caravelli-Mucci]. — Sul soggiorno del Tebaldeo a Mantova dal 1496 al '99 v. anche A. Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este* (per nozze), Ancona, 1887. [Per il giudizio del Muratori sulle rime del Tebaldeo e la disputa che ne seguì. R. Renier, *Un poeta morto che si difende*, ibid., XXXI, 1898, p. 171 sgg.].

p. 314. *Opere del facundissimo Seraphino Aquilano collette per Francesco. Flavio*, Roma, Besicken, 1502. [*Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. Menghini, con ampia prefazione bibliografica, Bologna, 1894; finora solo il I vol. contenente i sonetti, le egloghe, la rappresentazione allegorica mantovana e le epistole; precede la vita di Serafino scritta dal suo amico V. Calmeta. — G. Rossi, *Un'edizione delle rime di Serafino Aquilano sfuggita ai bibliografi*, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 455 sgg.]. Su Serafino, D'Ancona, l. c., p. 153 sgg. e 203 sgg. [Luzio-Renier, *Mantova e Urbino*, Torino, 1893, p. 89 sgg. F. Flamini, *Un « virtuoso » del Quattrocento*, nella *N. Antol.*, S. IV, vol. 69, 1897, p. 293 sgg.]. Sul suo nome di famiglia, Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 296 sg.

p. 317. Gli strambotti di Panfilo Sasso furono ristampati da S. Ferrari, *Bibl. lett. pop.*, I, 277 sgg. Su questo poeta D'Ancona, l. c., p. 218 sgg. Gli strambotti di Franc. Cei, in Ferrari, ib., p. 303 sgg. [G. Volpi, *Notizie di Francesco Cei poeta fiorentino dell'ultimo Quattrocento*, Verona, 1893 (estr. dalla *Bibliot. d. scuole ital.*). — Una copiosa bibliografia di Timoteo Bendedei, data da G. Rossi, nel *Giorn. storico*, XXX, 23 sg.; copiose notizie di lui raccolte da A. Luzio e R. Renier, nel *Giorn. storico*, XXXV, 196 sgg. — Su Bernardo Accolti, Luzio-Renier, *Mantova e Urbino*, p. 259 sgg. Raccolte di strambotti e di altre poesie cortigiane della fine del secolo XV furono studiate da G. Zannoni, nei *Rendiconti* dei Lincei, S. V, vol. I, 1892, p. 371 sgg.; da A. Saviotti, nel *Propugnatore*, N. S., V, 2ª, 1892, p. 203 sgg. e da M. Menghini, nella *Rass. bibliograf.*, III, 1895, p. 17 sgg.]. *Strambotti e sonetti dell'Altissimo*, pubbl. da R. Renier, Torino, 1886, con notizie sul poeta.

p. 317 sg. Sulla poesia politica del Tebaldeo e di Panfilo Sasso, D'Ancona, l. c., p. 221 sgg. e per il secondo anche * F. Gabotto, *Francesismo ed antifrancesismo. Panfilo Sasso e Giangiorgio Allione*, nella *Rassegna Emiliana*, I, 282 sgg., 472 sgg. [Un capitolo ed otto sonetti del Sasso contro Lodovico il Moro, ai quali rispose il Pistoia, furono ristampati da E. Pèrcopo, *Un libretto sconosciuto di P. Sasso*, negli *Studi di letterat. ital.*, I, 1899, p. 194 sgg. — Di una cospicua raccolta di poesie politiche dell'ultimo decennio del secolo XV, D'Ancona-Medin, nel *Bollettino dell'Ist. storico italiano*, nº 6, 1888, p. 17 sgg.].

INDICE ALFABETICO

Pubblicazioni della Scuola di Magistero della R. Università di Torino
(Facoltà di lettere e filosofia).

VOL. I. VITTORIO CIAN

UN DECENNIO DELLA VITA DI M. PIETRO BEMBO
(1521-1531)
APPUNTI BIOGRAFICI E SAGGIO DI STUDI SUL BEMBO
Con Appendice di documenti inediti
Un volume in-8° grande di pagine XVI-240. — Lire 6.

VOL. II. CARLO MERKEL

MANFREDI I E MANFREDI II LANCIA
CONTRIBUTO
ALLA STORIA POLITICA E LETTERARIA ITALIANA
NELL'EPOCA SVEVA
Un volume in-8° di pagine XII-188 — Lire 5.

VOL. III. VITTORIO ROSSI

Battista Guarini ed il Pastor Fido
STUDIO BIOGRAFICO-CRITICO
CON DOCUMENTI INEDITI
Un volume in-8° di pagine XVI-323 — Lire 8,50.

VOL. IV. GIUSEPPE RUA

NOVELLE DEL "MAMBRIANO" DEL CIECO DA FERRARA
ESPOSTE ED ILLUSTRATE
Un volume in-8° gr. di pag. VIII-152 — L. 3,50.

VOL. V. GIUSEPPE CALLIGARIS

Un'antica cronaca Piemontese
INEDITA
Un volume in-8° gr. di pag. VIII-152 — L. 3,50.

VOL. VI. C. O. ZURETTI

SCOLII AL PLUTO ED ALLE RANE D'ARISTOFANE
DAL CODICE VENETO 472 E DAL CODICE CREMONESE 12.229, L. 6. 28
Un volume in-8° gr. di pag. 151 — L. 4.

TORINO — CASA EDITRICE ERMANNO LOESCHER — TORINO

Pubblicazioni della stessa Casa editrice.

BIBLIOTECA DI AUTORI ITALIANI

DIRETTA DA

RODOLFO RENIER

I. **Arcadia di Jacobo Sannazaro**, secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di MICHELE SCHERILLO. Volume in-8° di pagine CCXCIV-370 . . . . L. 10 —

II. **Le odi di Giovanni Fantoni (Labindo)**, con prefazione e note di ANGELO SOLERTI. Vol. in-8° di pag. XCVIII-328 . . . . L. 5 —

BIBLIOTECA DI TESTI INEDITI O RARI

DIRETTA DA

RODOLFO RENIER

I. **Testi inediti di Storia Trojana**, preceduti da uno studio sulla leggenda Trojana in Italia per EGIDIO GORRA. Volume in-8° gr. di pag. XIV-572 . . . . L. 18 —

II. **I sonetti del Pistoia** giusta l'apografo Trivulziano, a cura di RODOLFO RENIER. Vol. in-8° gr., di pag. L-404 . . . . . L. 12 —

III. **Le lettere di Messer Andrea Calmo** annotate da VITTORIO ROSSI. Vol. in-8° gr., di pag. VIII-CLX-504 . . . . L. 20 —

IV. **Novelle inedite di Giovanni Sercambi** tratte dal codice Trivulziano CXCIII, per cura di RODOLFO RENIER. Vol. in-8° grande, di pagine LXXVI-436 . . . . L. 15 —

M. SCHERILLO

ALCUNI CAPITOLI DELLA BIOGRAFIA DI DANTE

L'anno della nascita — La madre e la matrigna
Il nome di Dante — Il cognome Alighieri
Geri del Bello — Brunetto Latini — I primi versi
La morte di Beatrice — I primi studi
I giganti nella commedia — Perchè Dante salva Salomone.

Un vol. in-8° di pag. XX-520. — Prezzo L. **5**. Legato L. **6**.

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DI

ADOLFO GASPARY

Volume secondo tradotto dal tedesco

DA

VITTORIO ROSSI

con aggiunte dell'autore

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

PARTE SECONDA

Seconda edizione riveduta ed accresciuta dal traduttore

TORINO

Casa Editrice

ERMANNO LOESCHER

1901

Depositi:

ROMA
G. B. PARAVIA e COMP.
Piazza SS. Apostoli, 54-55
e Via Nazionale, 15-16

FIRENZE
BERNARDO SEEBER
Succ. Loescher e Seeber
Via Tornabuoni, 20

NAPOLI
Libreria Scolastica
di F. BICCHIERAI
Strada Quercia, 26

PALERMO
Libreria Internazionale
ALBERTO REBER
Via Vittorio Em., 358-360

LIPSIA
F. A. BROCKHAUS
Sortiment
Querstrasse, 16

Printed in Italy

Pubblicazioni della stessa Casa editrice.

Della presente opera di

A. GASPARY

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

il Volume Primo

tradotto da NICOLA ZINGARELLI

CON AGGIUNTE DELL'AUTORE

1887, in-8° di pp. VIII-496 — L. 10

contiene:

I. Introduzione. — II. La scuola poetica siciliana. — III. La poesia lirica continuata nell'Italia centrale. — IV. Guido Guinizelli di Bologna. — V. La poesia cavalleresca francese nell'Alta Italia. — VI. La poesia religiosa e morale nell'Alta Italia. — VII. La Lirica religiosa nell'Umbria. — VIII. La prosa nel dugento. — IX. La poesia allegorico-didattica e la lirica filosofica della nuova scuola fiorentina. — X. Dante. — XI. La commedia. — XII. Il secolo XIV. — XIII. Petrarca. — XIV. Il Canzoniere del Petrarca. — Appendice. — Indice alfabetico.

il Volume Secondo

tradotto da VITTORIO ROSSI

CON AGGIUNTE DELL'AUTORE

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

Parte prima

Seconda edizione riveduta ed accresciuta dal traduttore

contiene:

XV. Il Boccaccio. — XVI. Gli Epigoni dei grandi fiorentini. — XVII. Gli umanisti del secolo XV. — XVIII. La lingua volgare nel secolo XV e la sua letteratura. — XIX. Il Poliziano e Lorenzo de' Medici. — XX. La poesia cavalleresca. Il Pulci e il Boiardo. — XXI. Napoli. Il Pontano ed il Sannazaro — Appendice di note bibliografiche e critiche. Indice alfabetico.

1900, in-8° di pag. XII-408 — L. **7,50**

ALESSANDRO D'ANCONA

ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO

LIBRI TRE

con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel secolo XVI

SECONDA EDIZIONE RIVISTA ED ACCRESCIUTA

Due volumi in-8° grande di pagg. 670 e 626 — Lire **20.**

TORINO — Casa Editrice ERMANNO LOESCHER — **TORINO**

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA
DI
ADOLFO GASPARY

Volume secondo
TRADOTTO DAL TEDESCO
DA
VITTORIO ROSSI
con aggiunte dell'autore

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

PARTE SECONDA

SECONDA EDIZIONE
rivista e accresciuta dal traduttore

TORINO
Casa Editrice
ERMANNO LOESCHER

1901.

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA
DI
ADOLFO GASPARY

Volume secondo
TRADOTTO DAL TEDESCO
DA
VITTORIO ROSSI
con aggiunte dell'autore

LA LETTERATURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

PARTE SECONDA

SECONDA EDIZIONE
rivista e accresciuta dal traduttore

TORINO
Casa Editrice
ERMANNO LOESCHER

1901.

XXII.

Il Machiavelli e il Guicciardini.

Niccolò di Bernardo Machiavelli, nato a Firenze ai 3 di maggio del 1469, ricevette quell'educazione umanistica che al suo tempo si soleva dare ai giovani; ma non fu un erudito e in particolare non seppe punto di greco. La lettura degli antichi ebbe su lui grande efficacia, ma non minore l'esperienza della vita, dalla quale il pensiero del Machiavelli attinse la sua alta originalità. Il 19 giugno del 1498 egli ottenne un ufficio nella segreteria della repubblica e poi, il 12 luglio, fu posto a capo della seconda cancelleria, la quale di solito serviva ai Dieci di Balia, cioè al magistrato preposto agli affari militari ed esteri. Quell'occupazione si confaceva allo spirito del Machiavelli: il lavoro senza tregua, la compilazione delle numerose scritture, le molte missioni fuori di città ben si accordavano colla sua viva inclinazione all'operosità politica. La sua abilità gli procacciò il favore dei capi, mentre l'umor gaio e lo spirito con cui sapeva condire gli aridi affari, lo rendevano caro agli inferiori. Quando era lontano, le sue lettere facevano la delizia degli amici e destavano risate inesauribili colle facezie ond' erano infiorate. Questa corrispondenza non è davvero morale; egli amava i piaceri lascivi e non rinunciò a quel genere di vita neppur quando nel 1502 ebbe impalmato Marietta Corsini, che gli fu moglie fedele ed affettuosa.

Il principale intento della repubblica fiorentina era allora la riconquista di Pisa, che si era ribellata nel 1494. Sempre nuove difficoltà e nuovi viluppi ritardavano il compimento dell'impresa, che al Machiavelli dava continuamente da fare. Mentre nel luglio del 1500 egli era al campo col commissario Luca degli Albizzi, gli Svizzeri e i Guasconi, mandati ai Fiorentini da Luigi XII

come truppe ausiliari, si ammutinarono e, malcontenti della paga e del cibo, si diedero a saccheggiare e a minacciare. In mezzo a quelle bande sfrenate il commissario e il Machiavelli stesso si trovarono in grande pericolo. L'assalto contro Pisa non riuscì e l'esercito che aveva recati tanti danni, si sfasciò. Essendo re Luigi adirato per quell' onta delle sue armi e attribuendone in gran parte la colpa ai Fiorentini, Francesco della Casa e il Machiavelli furono inviati in Francia alla fine di luglio del 1500 per rabbonirlo; ma il re e quelli che lo attorniavano, li trattarono con alterigia, lagnandosi di continuo e domandando imperiosamente danari. Alla corte, specialmente fra gl' Italiani, i Fiorentini avevano molti nemici, che li mettevano in sospetto e li calunniavano; la debolezza della repubblica era manifesta; ognuno osava recarle danno senza riguardo, e il linguaggio dei due ambasciatori dovette essere sempre prudente e sommesso, perfino umile e supplichevole. Gli affari della cancelleria e il soggiorno al campo di Pisa avevano mostrato al Machiavelli come fossero dannose le truppe mercenarie e inutili gli aiuti stranieri senza forze proprie; ambasciatore presso una nazione potente, egli sentì tutta la debolezza della sua patria, la quale dovette risolversi ad appagare le ingiuste esigenze del re e per appianare compiutamente le divergenze insorte mandò un nuovo ambasciatore nella persona di Pier Francesco Tosinghi.

Nelle molteplici legazioni che gli furono affidate, il Machiavelli non era il rappresentante plenipotenziario del suo Stato, non era ciò che allora si diceva un *oratore*, né poteva esserlo per causa del suo ufficio di segretario del governo. Le sue missioni non erano definitive, sibbene preparatorie; ma spesso appunto perciò tanto più importanti e difficili; egli aveva da temporeggiare, da scandagliare e da osservare. Se la sua posizione era nelle apparenze meno solenne che quella d'un oratore, non era però una posizione subordinata. Osservare, imparar a conoscere nuove condizioni e istituzioni, studiar le persone, congetturare i loro disegni era la sua passione e il suo genio. Lo si vede sempre più chiaramente nelle lettere ufficiali mandate di Francia, nella chiara rappresentazione che vi è fatta, della situazione, dei pericoli, degli intrighi, degli uomini e della loro importanza ed autorità. In questi viaggi egli era scarsamente provveduto di mezzi; le sue lettere sono piene di lamentele per la mancanza del denaro e di preghiere d'una più generosa sovvenzione. Per comparire colla necessaria dignità e non

far disonore a quelli che lo inviavano, sacrificò delle sue ristrette sostanze private, si caricò di debiti, trascurò i suoi affari domestici. Con fedeltà disinteressata adempiva l'ufficio che gli era commesso, e dinanzi a questo la sua persona scompariva. Quante volte dovette patrocinare provvedimenti ispirati dalla politica dei mezzi termini e dall'irresolutezza, dei quali vedeva chiaramente le conseguenze! Come ambasciatore, doveva informare e operare, non deliberare; ma la sua perspicacia era tenuta in gran pregio ed egli nei pareri che sottoponeva al governo, esprimeva con energia le sue convinzioni.

Di questo genere è lo scritto rimasto incompiuto *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*, nel quale il Machiavelli propone i mezzi atti ad assicurare ai Fiorentini il dominio d'Arezzo e del suo contado, perduto nel giugno 1502 e ricuperato con aiuti francesi. Là per la prima volta si afferma chiaramente il metodo politico dell'autore, che consiste nel dedurre dalla considerazione dei fatti storici regole generali che possano giovare nella pratica. L'esempio egli prende naturalmente dalla storia romana ed è quello stesso di cui poi si valse per uno scopo simile ne' suoi *Discorsi* (II, 23); dal contegno dei Romani verso le città del Lazio dopo la vittoria di Camillo si impari come s'abbia a trattare la sottomessa Valdichiana. Il Machiavelli mette in guardia contro le vie di mezzo; con Cortona, Castiglione ed altri luoghi erano opportune la bontà e l'indulgenza; ma contro Arezzo si sarebbe dovuto agire con severità e senza riguardi per ridurre la città in istato da non poter nuocere. Coi mezzi termini la si inasprì e le si lasciò la forza di recar danno non appena si avvicini un nemico. Questa minaccia di pericolo egli vede in Cesare Borgia e mostra dove i suoi piani ambiziosi devano necessariamente condurlo. Ma loda appunto quel modo di agire, che mira dritto allo scopo, loda l'abilità di Cesare e di papa Alessandro nello sfruttare le occasioni, giudicando con piena obbiettività i più pericolosi nemici della sua patria.

Il Machiavelli conosceva già di persona Cesare Borgia, il duca Valentino. Il 22 giugno di quell'anno aveva accompagnato ad Urbino il vescovo Francesco Soderini mandato ambasciatore dei Fiorentini al duca; vi si era trattenuto solo due giorni, ma aveva veduto quanto bastava per fargli ammirare nel Borgia ciò che pur troppo mancava alla sua patria, l'energia, il coraggio, l'instancabilità, la segretezza

di cui quegli circondava i suoi disegni. Una relazione del 26 giugno schizza un ritratto perfetto del terribile duca di Romagna. Dopo la congiura dei piccoli tiranni dell'Italia media, specialmente degli Orsini e dei Vitelli, contro il Borgia, il Machiavelli fu di nuovo mandato a lui ai 7 d'ottobre e n'ebbe allora la più compiuta lezione di quella politica risoluta e senza riguardi che si vale di ogni mezzo e non aborre dall'inganno e dalla crudeltà. Per un momento il duca corse un grave pericolo, trovandosi inerme di fronte a quelli che fino allora erano stati suoi fautori; ma egli seppe spezzare la loro lega, strinse parziali accordi con alcuni e durante le trattative venne incessantemente preparandosi; la sua trama era così fine, che neppure il segretario fiorentino ci vedeva dentro. Paolo Orsini, il duca di Gravina, Oliverotto da Fermo e Vitellozzo Vitelli entrarono di nuovo ai servigi di Cesare e conquistarono per lui Sinigaglia il 29 dicembre, verosimilmente non senza secondi fini; ma il 31 dicembre egli comparve col suo esercito nella città, coltili alla sprovvista li imprigionò e fece strangolare Oliverotto e Vitellozzo ancora nella stessa notte. Indi con rapidità fulminea si gettò sugli altri suoi nemici, prima che potessero riaversi dal terrore di quel primo colpo, prese Città di Castello e Perugia, fece in modo che fosse cacciato di Siena Pandolfo Petrucci e solo dall'opposizione di Francia fu trattenuto nella sua marcia vittoriosa, accompagnata da omicidi e saccheggi. Nella notte di quella sanguinosa catastrofe il Machiavelli ebbe un colloquio col duca e poi lo seguì nella sua spedizione sino al 20 gennaio. Egli aveva assistito a molti orrori; ma l'interesse del politico faceva tacere il sentimento dell'uomo; l'ardito colpo di mano abilmente preparato e coronato da un importante successo gli aveva fatto profonda impressione. Com'è naturale, il Machiavelli non ispinse il duca al tradimento, del quale fino all'ultimo nulla sapeva; ma ne rese conto con piena freddezza, evidentemente non disapprovando il contegno del Borgia. Tornato in patria, narrò il fatto un'altra volta in forma continuata nella *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli*, ecc.; lo narrò con alcune inesattezze perché scriveva a memoria, e fors'anche con modificazioni intenzionali per far apparire sotto più bella luce la saggezza di Cesare. Egli non si prendeva mai troppa cura della fedeltà storica quando voleva dimostrare una dottrina politica.

Come in Romagna aveva veduto la fortuna di Cesare Borgia nel suo crescere, così poco dopo ne vide la rapida decadenza, in occasione della sua ambasceria a Roma, dove andò nell'ottobre 1503 durante il conclave. Per la morte inaspettata ed improvvisa di suo padre Alessandro VI, il duca aveva perduto il principale appoggio della sua potenza. Quando Pio III morì dopo un governo di soli dieci giorni, quella non era più tanto grande da esercitare un'azione decisiva nell'elezione del nuovo papa. Sostenendo Giuliano Della Rovere (Giulio II), Cesare riponeva la sua ultima speranza nelle ampie promesse di lui; ma rimase ingannato, come egli stesso e suo padre avevano così spesso ingannato. In sulle prime vediamo i Fiorentini e il Machiavelli tener ancora conto del Borgia, stando a vedere qual fondamento avessero le sue speranze; ma non appena apparvero manifeste le intenzioni di Giulio II, il Machiavelli nelle sue relazioni lo dichiarò un uomo perduto e non ebbe più nessun riguardo per lui. Questa non fu una diserzione; egli non s'era mai legato a Cesare, aveva ammirato in lui non l'uomo ma il politico e continuò a giudicare della sua condotta anteriore come in passato; il diverso quadro che egli faceva dell'opera sua in quel momento, corrispondeva solo al mutamento ch'era avvenuto nella realtà. Neppure allora lo accusava d'inettitudine, e non avrebbe potuto, perché Cesare fece tutto ciò che gli era possibile per salvarsi; ma all'ambasciatore, che dava informazioni alla sua città, importavano le forze politiche, e Cesare cessava di essere una di queste; ciò che il Machiavelli ammirava in lui, apparteneva al passato.

Nel dicembre il Machiavelli ritornò da Roma e già nel gennaio del 1504 andò di nuovo in Francia per cooperare con l'ambasciatore Niccolò Valori, che si trovava colà, ad ottenere dal re mezzi efficaci alla difesa di Firenze, che era minacciata al sud dagli Spagnuoli e al nord dai Veneziani. L'armistizio triennale tra la Francia e la Spagna portò una passeggera tranquillità; ma la condizione della repubblica rimaneva difficile e uno sguardo retrospettivo al passato dal tempo della sua ricostituzione non poteva riempire di fiducia l'osservatore. Il primo *Decennale* del Machiavelli, da lui dedicato con una lettera del 9 di novembre del 1504 ad Alamanno Salviati, presenta in un racconto in terzine un succinto compendio degli avvenimenti guerreschi e politici di quegli ultimi dieci anni. Con questa operetta egli volle richiamar viva-

mente l'attenzione dei Fiorentini sui pericoli in cui si trovavano, e dietro l'esempio dei cantastorie, i quali dal tempo del Pucci in poi solevano recitare al popolo racconti storici in rima, scelse la forma poetica per esercitare così un' azione più efficace e più generale. Mirabili sono nella grande brevità la compiutezza e il chiaro ordinamento degli avviluppati avvenimenti, i quali per via d'espressioni ironiche sono qua e là lumeggiati con finezza. Firenze, su cui converge tutto l'interesse del racconto, è sempre rappresentata nella sua impotenza, dipendente dal volere altrui, danneggiata da nemici e da amici. E i motivi di tutte le incertezze politiche durano ancora; nessuna delle potenze interessate ha raggiunto il suo intento e l'autore prevede che da questa materia infiammabile divamperanno incendi ancor più terribili. Solo un mezzo vi è per assicurarsi, cioè essere forti, provvedere la città di armi proprie, « riaprire a Marte il tempio ». Questa è la dottrina che corona sulla fine la poesia, e gli avvenimenti successivi le diedero ben tosto ragione. Bartolommeo d'Alviano, il quale, dopo essere stato fino allora al soldo di Spagna, era venuto in Toscana con propositi ostili a Firenze, ebbe una piena disfatta dal prode commissario generale Antonio Giacomini il 17 agosto 1505 presso la Torre di San Vincenzo; ma l'assalto contro Pisa non riuscì, specialmente per la codardia e l'insubordinazione delle truppe. Nel Machiavelli prendeva forma concreta il pensiero di fornire la città d' una milizia propria e di metterla così in grado di fare a meno dei malfidi soldati mercenari.

Le lamentele per gli eserciti assoldati e le esortazioni a ripristinare l'antico valor militare si udivano già da lungo tempo in Italia. Il Petrarca nella sua famosa canzone aveva eccitato i principi contro le barbare soldatesche straniere che inondavano il paese; il Landino in un'elegia della sua *Xandra* aveva con calde parole esortato i Fiorentini a prendere essi stessi le armi nella guerra contro re Alfonso (1452), loro rammentando la gloriosa battaglia di Campaldino; papa Pio nelle sue *Memorie* avea messo in guardia contro le tristi conseguenze del sistema dei mercenari, e una bella poesia degli *Amores* del Pontano (I. II) rimpiangeva i tempi passati, quando i cittadini combattevano per la patria, come i nobili romani. Anche a Firenze si era già pensato più volte ad introdurre nuovamente le antiche milizie, ma il disegno non era mai

stato messo in pratica (1). Solo l'estremo pericolo della patria spingeva i cittadini alle armi, come allora gli assediati Pisani, i quali si difesero eroicamente sì a lungo. Lo studio degli antichi e l'esperienza del presente insegnavano al Machiavelli che la grandezza degli stati riposa sur un forte esercito nazionale e che solo l'educazione militare del popolo poteva salvare dalla rovina la sua città ed il paese. A questa grande impresa egli si dedicò con un entusiasmo che trascinò seco gli altri. Aveva studiato accuratamente i mezzi per l'attuazione del suo pensiero; ne' suoi viaggi ufficiali aveva sempre osservato gli istituti militari, aveva procurato d'essere ammaestrato dai condottieri e si era rese familiari, per quanto era possibile, le particolarità tecniche. Dalla fine del 1502 stava a capo del Comune come gonfaloniere a vita Pier Soderini, un uomo che qual reggitore dello stato non corrispondeva all'ideale del Machiavelli, perché mancante della necessaria energia, ma buon cittadino, onesto e pieno di amore per la sua città. Egli riponeva la più grande fiducia nel Machiavelli, il cui disegno trovò speciale favore anche presso il fratello del gonfaloniere, Francesco Soderini, cardinale di Volterra. Si cominciò coll'armare il popolo del contado; alla fine del 1505 e nei primi mesi del 1506 il Machiavelli viaggiò per il Mugello e il Casentino, visitò e registrò egli stesso gli uomini atti al servizio e diresse la distribuzione delle armi. Indi dalla sua cancelleria condusse innanzi l'opera collo stesso zelo appassionato e riuscì anche a far istituire una nuova magistratura, quella dei Nove della milizia, di cui divenne segretario. Certo le condizioni di quel tempo non permisero che codeste truppe dell'ordinanza, come si chiamavano, fossero alcunché di meglio che un tentativo incompiuto. La relazione del Machiavelli intorno ad esse, cioè il *Discorso dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi*, mostra con quali difficoltà egli avesse a lottare. Il peggior danno faceva la diffidenza, per la quale non si voleva dare un capo supremo unico alle milizie e i comandanti delle varie sezioni si permutavano di tempo in tempo; in altre parole, l'autorità, che forma la base della disciplina, non poteva ben rassodarsi per la preoccupazione che essa potesse rivolgersi contro lo stato. Il Machia-

(1) Vedi GUICCIARDINI, *Storia fior.*, cap. 29, pag. 234.

velli per sé stesso non aveva di questi scrupoli e avrebbe preferito il tiranno alla signoria straniera (1), ma doveva adattarsi alla sospettosa democrazia.

Nell'agosto del 1506 fu mandato di nuovo a papa Giulio e lo accompagnò nella sua ardita spedizione di conquista da Nepi fino ad Imola. Nel dicembre del 1507 andò alla corte dell'imperatore Massimiliano e si trattenne nel Tirolo, specialmente a Bolzano, poi anche a Trento, a Merano e ad Innsbruck. Ma cammin facendo dimorò per pochi giorni anche in Isvizzera e procurò di prender conoscenza degli istituti di quella nazione, che destava l'ammirazione dell'Europa col suo valor militare. Ignaro del tedesco, naturalmente non poté attingere le sue informazioni se non da suoi conterranei o da altre singole persone. Poi che fu di ritorno, ebbe di nuovo ad occuparsi principalmente di cose militari; la guerra contro Pisa volgeva finalmente al suo termine ed egli maneggiava gli affari dell'amministrazione dell'esercito. Nel giugno del 1509 la città si arrese; a Firenze l'esultanza fu grande e i più attribuirono al Machiavelli il maggior merito di questo prospero successo. Per non dire d'una serie di missioni meno importanti, egli ebbe poi ancora due volte offici diplomatici, ambedue le volte in Francia, nell'estate del 1510 e nell'autunno del 1511.

Le esperienze e le osservazioni che il Machiavelli raccoglieva ne' suoi viaggi diplomatici e notava sparsamente nelle sue relazioni, furono talvolta riunite da lui con più ordine e completate in un quadro riassuntivo, dando origine a piccoli scritti speciali. Così, frutto della legazione all'imperatore fu il *Rapporto delle cose della Magna* (1508), che più tardi rimaneggiò ampliandolo nei *Ritratti delle cose della Magna*, e dalle ripetute dimore in Francia vennero fuori i *Ritratti delle cose della Francia*. In codeste scritture il Machiavelli rappresentando le condizioni politiche delle nazioni straniere, si pone sempre il problema, qual sia la forza dello stato di cui parla e quali ne siano i fattori, e sui risultati di questa indagine fonda il suo giudizio intorno alla parte che quello stato debba sostenere nella politica generale, determinando come s'abbia a trattare con esso. In Italia la disegnata spedizione romana di Massimiliano aveva destato grandi paure e tutti si meravigliavano

(1) Vedi un frammento di un discorso, presso Tommasini, *Machiavelli*, I, 661, n. 4.

del miserabile esito del primo tentativo. Il Machiavelli ne trova la causa parte nella persona dell'imperatore e parte nelle condizioni dell'impero. Egli schizza un ritratto di quel principe, in cui le virtù del reggitore e del generale si mescolavano a difetti fatali, e rappresenta vivamente la confusa situazione politica della Germania e la paralisi d'una forza considerevole causata dal conflitto di tanti elementi contrari. Ma le città tedesche destano in alto grado la sua ammirazione col loro ordinamento, colla loro libertà, col carattere bellicoso e la frugalità dei loro cittadini. Qui egli ha molto esagerato: conosceva *de visu* solo la Svizzera e il Tirolo, ma il resto per sentita dire, sicché attribuì a tutto l'impero i costumi dei montanari. In quei comuni, dove i cittadini erano soldati e che si fondavano interamente sulla loro propria forza, vedeva un modello degno d'essere imitato dalla sua patria; alla corruzione e alla debolezza di questa voleva contrapporre l'austerità ed il valore, e nella sua mente l'ideale divenne così gagliardo da influire sulla rappresentazione della realtà alterandola senza che egli se ne accorgesse. Le relazioni intorno alla Francia, che aveva viaggiato quattro volte, palesano un' informazione di gran lunga più esatta e contengono molte notizie particolari sulle entrate dello stato, sulle magistrature, sul clero, ecc.; le osservazioni però sono abbastanza aride e in parte gettate giù alla rinfusa e alla sfuggita. Dappertutto egli nota il contrasto delle condizioni francesi colle tedesche: la rigida unità di fronte allo smembramento; l'onnipotenza del re e l'inesauribilità de' suoi mezzi pecuniari e delle sue forze militari di fronte alle continue strettezze dell'imperatore; l'eccellenza della cavalleria formata tutta dei figli minori dell'aristocrazia e il poco valore della fanteria, che in Germania invece è ottima e si compone di liberi cittadini; la ricchezza del terreno e lo scarso smercio dei prodotti, onde il popolo rimane povero, mentre le città tedesche arricchiscono per il loro commercio. In Germania tutta la forza è nelle membra e quindi è frenata; in Francia tutta nel capo. Certo l'autore ammira anche questa forza risultante dalla concentrazione, ma non vi trova un modello da proporre a' suoi concittadini, e le condizioni francesi gl'interessano meno, perché non sono così complesse e non attraggono tanto la sua acutezza. Per i Francesi aveva poca simpatia e del loro carattere fece un quadro poco lusinghiero.

Nel 1512, quando non ostante la vittoriosa battaglia di Ravenna i Francesi furono ricacciati fuori d'Italia, Firenze come inchinevole

a Francia, si vide in pericolo. I collegati della Lega Santa stabilirono la deposizione del Soderini e il ritorno dei Medici. Il momento preveduto dal Machiavelli, in cui il prudente temporeggiare non avrebbe più giovato a nulla, era venuto; ora le truppe della sua ordinanza dovevano sostenere la prova. Ma quelle milizie, che non avevano ancor veduta una battaglia seria, fuggirono dinanzi agli Spagnuoli; Prato fu orribilmente saccheggiata (29 agosto); il Soderini dovette cedere e i Medici furono di nuovo accolti in città. Molti si accomodarono al nuovo ordine delle cose ed anche il Machiavelli procurò di conservare il suo ufficio. La lettera con cui ad una dama, amica se non parente dei nuovi dominatori, rende conto degli ultimi avvenimenti e chiama i Medici suoi *padroni*, ed in cui si rallegra della quiete della città e spera il ritorno de' bei giorni di Lorenzo il Magnifico, quella lettera non gli fa certo onore per quanto si voglia tener conto delle abitudini del tempo; si desidererebbe che almeno allora, subito dopo i fatti, avesse taciuto. Tuttavia egli non ottenne ciò che molti altri riuscirono a conseguire; era ben noto con quanto zelo avesse promossa la resistenza fino all' ultimo momento; la fiducia del Soderini e l'autorità di cui godeva, gli avevano da lungo tempo creati molti nemici, che con calunnie tramavano contro di lui. Così non trovò appoggio da nessuna parte; il 7 novembre del 1512 fu spogliato del suo ufficio e per un anno gli fu proibito di dimorare fuori del territorio fiorentino. Anzi per di più cadde in sospetto di partecipazione alla congiura che allora si ordì e per la quale (il 22 febbraio 1513) Pietro Paolo Boscoli ed Agostino Capponi furono giustiziati. Anche il Machiavelli fu imprigionato e torturato, ma fu poi rimesso in libertà come innocente.

Egli si ritirò in un suo poderetto presso S. Casciano, a sette miglia da Firenze, donde veniva in città solo di rado. Quantunque ormai escluso dal movimento della vita pubblica e spesso all'oscuro dei nuovi avvenimenti, dei quali in altri tempi era sempre informato dalle fonti migliori, il suo pensiero continuò a svolgersi secondo il consueto avviamento. La sua corrispondenza con Francesco Vettori, il quale era a Roma come inviato fiorentino, ci mostra come egli seguisse col più grande interesse le vicende della vita politica. L'amico gli proponeva questioni sui motivi del contegno dei principi e gli chiedeva le sue previsioni sull'avvenire, e il Machiavelli dava lucide spiegazioni filate con logica severa, alle quali il

Vettori doveva acconciarsi. Erano la continuazione dei discorsi che altre volte avevano fatto a Firenze e delle comuni osservazioni che già in passato, come inviati alla corte imperiale, avevano cominciato; erano calcoli politici interamente fondati su elementi reali, le passioni degli uomini e le circostanze, elementi che erano or favorevoli ed ora avversi alle loro intenzioni. Ciascuno dei due corrispondenti costruiva teoricamente una pace fra le potenze, immaginando condizioni che promettessero di avere qualche durata e potessero così assicurare per un certo tempo uno stabile assetto politico; ma non cadeva loro in mente che fosse possibile assicurare insieme l'indipendenza di tutta l'Italia. Sono due cittadini di Firenze, che parlano secondo l'interesse del loro Comune. Quando più tardi (il 3 dicembre del 1514) il Vettori lo invitò a dirgli il suo parere sulla condotta che il papa avrebbe dovuto tenere qualora la Francia in lega con l'Inghilterra e con Venezia avesse assalita Milano, e l'imperatore, gli Svizzeri e gli Spagnuoli l'avessero difesa, il Machiavelli raccomandò con un'argomentazione ampia e stringente l'unione colla Francia. Questo scritto era destinato ad essere presentato al papa; il Machiavelli sperava che qualora vi si riconoscesse la sua acutezza politica, si sarebbe imparato ad apprezzarlo e gli sarebbe stato nuovamente conferito un ufficio. Infatti Leone X, il cardinal Giulio e il cardinal Bibbiena videro il parere e lo ammirarono assai, ma l'autore non ne ritrasse nessun vantaggio.

Animato da un ardente bisogno di agire e fermamente convinto di poter compiere qualche cosa di buono e d'importante, il Machiavelli si rodeva nel desiderio d'un pubblico ufficio. Quella vita di studio e di riflessione non bastava alla sua natura pratica; ma se ne avvantaggiò la sua attività di scrittore, alla quale rivolse allora quelle forze che prima impiegava negli affari. Date le condizioni dei tempi, difficilmente egli avrebbe potuto, non ostante tutta la buona volontà, compiere qualche cosa di grande e di utile allo stato, e a mala pena avrebbe mai trovato il raccoglimento necessario alla composizione delle sue opere maggiori. Spesso la sventura dell'autore fu la fonte delle più perfette creazioni letterarie; Dante non avrebbe scritto così come la scrisse, la sua *Commedia* senza l'esiglio, e del Machiavelli non avremmo forse i *Discorsi* ed il *Principe*, se egli fosse rimasto in officio.

In una lettera del 23 novembre 1513 Francesco Vettori gli descriveva la sua vita a Roma, dove alternava all'adempimento dei

pochi doveri officiali lo studio degli storici antichi, alla puntuale osservanza del precetto della Messa la visita delle cortigiane, e lo invitava a venire e a prender parte a quella vita comoda e godereccia. Il Machiavelli rispose colla famosa lettera del 10 dicembre, una delle più notevoli che siano mai state scritte, nella quale si manifesta a chiari tratti tutto lo stato del suo animo, tutto l'uomo colla strana miscela delle sue inclinazioni e delle sue azioni, e sentiamo parlare dell'origine del suo capolavoro. Anch'egli, il Machiavelli, descrive la sua vita quotidiana, in campagna, nella casetta presso a S. Casciano. Si leva col sole, se ne va nel bosco e si trattiene coi lavoratori che tagliano legna per lui; di là si reca ad una fonte ed in un suo *uccellare;* porta con sé un libro, Dante, Petrarca, Tibullo, Ovidio od altri, e là legge quelle loro amorose passioni, e quei loro amori gli rammentano i suoi (1), ed egli si gode un pezzo in questo pensiero. Poi si trasferisce nell'osteria in sulla strada, domanda notizia delle novità a quelli che passano, nota i loro gusti e le loro fantasie; dopo il parco desinare ritorna colà e giuoca con l'oste, con un beccaio, con un mugnaio, con due fornaciai; si combatte e si grida per un quattrino, sì che il vociare si sente fino a S. Casciano. Ma la sera depone la sudicia vesta cotidiana, si mette, com'egli dice, panni reali ed entrato nelle *corti* dei grandi antichi, si trattiene con loro, che gli rispondono benignamente: « mi pasco di quel cibo, che *solum* è mio e che io nacqui per lui ». Così passa nel suo scrittoio quattro ore senza nessuna noia, dimentica « ogni affanno, non teme la povertà, non lo sbigottisce la morte; tutto si trasferisce in quei classici autori ». Da questi studi gli veniva fuori un libro *De principatibus*, il *Principe*, che era allora finito nel suo complesso e che egli andava ancora limando ed ampliando. Ma lavorava anche ad una seconda opera più vasta, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, i quali, cominciati prima del *Principe*, lo tennero occupato ancora parecchi anni dopo, così che ciascuno dei due libri è citato nell'altro.

I *Discorsi* dovevano essere continuati e trattare anche delle altre deche della Storia di Livio; ma la prima parte, la sola che sia stata composta, forma già un tutto e contiene gli elementi più

(1) Leggo: « e quelli loro amori ricordonmi de' mia » anzi che « amori, ricordomi », come hanno le edizioni. [G. Lisio, riproducendo di sull'apografo la lettera del M. nella sua edizione scolastica del *Principe*, Firenze, Sansoni, 1900, accoglie nel testo la lezione proposta dal Gaspary].

importanti della nuova scienza dello stato. Non vi si trova un'interpretazione continuata del testo antico, che il Machiavelli non segue regolarmente. Invece egli ne trae fuori i fatti che gli porgono occasione di riflessioni e specialmente nelle ultime parti procede assai liberamente, scegliendo i suoi esempi qua e là anche dalle altre deche. La storia romana è la dimostrazione della sua dottrina politica; egli prende in esame le istituzioni, le leggi e gli ordinamenti, osserva qual prova abbiano fatta e cerca nella natura degli uomini i motivi dei loro buoni o cattivi effetti. Il primo libro ragiona del reggimento dello stato all'interno; il secondo dei successi all'estero; il terzo contiene una serie di considerazioni slegate d'ambedue i generi. Ma oltre alla storia romana gli porgono esempi anche gli avvenimenti dell'età moderna, ai quali egli stesso ha assistito ed in cui ha avuto parte come officiale dello stato.

Gli scritti teoretici del Machiavelli si fondano sur una lunga esperienza della realtà, accompagnata da uno studio assiduo degli antichi e sono strettamente connessi colla sua anteriore operosità pratica. Quasi li vediamo germogliare da questa; vediamo le osservazioni condensarsi in proposizioni generali, che a mano a mano appariscono nelle sue relazioni d'ambasciatore, e riunirsi finalmente nei trattati. Lo scritto sul modo di trattare la ribelle Valdichiana è già quasi un capitolo dei *Discorsi*. La politica, che nel medio evo si fondava su idee astratte di moralità e di giustizia e sul concetto religioso della destinazione dell'uomo, diviene ora presso il Machiavelli e i suoi contemporanei una scienza desunta dall'esame della realtà e della storia. La storia è la maestra delle nostre azioni, era antica sentenza; ma mentre prima si vedeva nella storia il dominio d'una potenza superiore e quindi i suoi insegnamenti erano religiosi o morali, come presso Gio. Villani, l'età del Rinascimento scartò questo concetto e riconobbe nel fatto storico soprattutto la manifestazione delle forze e degl'istinti naturali degli uomini, onde ne risultò la dottrina politica. Gli uomini, dice il Machiavelli, sono sempre rimasti gli stessi; le loro inclinazioni, le loro passioni, le loro attitudini sono sempre le stesse; perciò il passato ci dà ammaestramenti per il presente e ci permette di preveder l'avvenire (*Disc.* I, 39).

Roma è il modello e l'ideale più alto, perché essa fu la repubblica che mostrò la maggior vitalità ed ottenne i più grandiosi successi. Per il Machiavelli le repubbliche dell'antichità, Roma

anzi tutte, presentano quindi esempi dello svolgimento normale degli stati. Egli immagina sempre che questo prenda le mosse dalla fondazione o dal riordinamento della città, come da suo punto fisso; rappresenta, secondo il concetto antico, il continuo passaggio da una forma di governo ad un'altra e, come mezzo per evitare questo cambiamento, il governo misto, cui partecipano insieme una specie di autorità regia, gli ottimati ed il popolo. Per lui la fondazione dello stato è opera del tutto personale; all'energia individuale e alla forza dell'intelligenza egli riconduce, secondo l'opinione del Rinascimento, ogni azione d'importanza. Il legislatore fa degli uomini ciò che vuole; il successo dipende dalla sua saggezza e dalla sua fortuna; egli deve conoscere la natura delle circostanze e quella degli uomini; della quale ultima il Machiavelli reca un giudizio pessimistico. Gli uomini, egli dice (I, 3), non fanno mai nulla di buono se non vi sono costretti; la fame e la povertà li rendono laboriosi e le leggi li rendono buoni.

Ma ad uno stato d'assoluta perfezione non è possibile arrivare; dove c'è un vantaggio, s'insinua sempre anche uno svantaggio e bisogna destreggiarsi fra i due. Né esistono istituzioni eterne. Ogni cosa umana si svolge in un circolo; gli stati salgono e scendono, dalla grandezza alla decadenza, dalla decadenza ad una nuova prosperità. La virtù procura ai cittadini quiete e benessere; queste condizioni ingenerano mollezza e corruzione, finché la virtù fa sorgere dal disordine un nuovo ordine (*Disc.*, l. II, Introd.; *Asino d'oro*, V; *Stor. Fior.*, V, 1). Così l'Italia e la Grecia dopo l'antica grandezza sono ora in profonda decadenza ed invece egli vede la forza ascendente nei popoli germanici. Ora, se codesta degenerazione non si può evitare, si può tuttavia ritardarla riducendo sempre di nuovo gli stati ai loro principî, perché tutti i principî sono sani e vigorosi. Tale purificazione vi si compie o per mezzo di sventure esterne o per virtù di cospicui esempi interni, e così gli uomini sono di nuovo ricondotti alla semplicità dei costumi ed alla religiosità. Secondo lo statista fiorentino, un avvenimento rigeneratore di tal fatta dovrebbe ricorrere almeno ogni dieci anni (III, 1).

Come per gli antichi, così per il Machiavelli lo stato è la più alta delle cose umane e soverchia tutti gli altri interessi della vita e della società, perché in generale senz'esso non v'è né umana né ordinata esistenza, non v'è civiltà. La limitazione

ideale che la fede imponeva alle azioni nel medio evo, è scomparsa, e dei diritti e dei bisogni dell' individuo, come li intende l'età moderna, non è ancora parola. Lo stato dispone del suddito senza riguardo, secondo le necessità del pubblico bene. Il Machiavelli fa grande stima della religione, ma non la pone al disopra dello stato, anzi gliela sommette. Ed essa gli appare non altrimenti che come un puro mezzo politico, col quale si possono guidare gli uomini incolti. Come tale la reputa indispensabile e crede che Numa abbia fatto per Roma più che Romolo, avendo dato al comune questo saldo appoggio, mentre viceversa accusa la Curia romana di avere colla sua corruzione soffocata in Italia la pietà e di essere stata perciò causa delle sventure della nazione (I, 11). Egli non fa questione della verità d' una religione, ma della sua utilità, sicché non disapprova neppure la superstizione e mostra come gli uomini prudenti promuovano i pretesi miracoli e lascino loro acquistar credito, perché i miracoli agiscono sull'animo della moltitudine; anzi egli stesso, come i suoi contemporanei, non era esente dalla superstizione (I, 56). Nel rispetto politico giudica la religione pagana più utile della cristiana, perché mentre quella esaltava l'eroismo, questa esalta la virtù dell'umiltà e conduce l'uomo a pensare all'oltretomba e a disprezzare il mondo, onde restano indeboliti l'amore per la libertà e l'energia dell'operare. Nel mettere in evidenza questo contrasto gli viene però uno scrupolo ed aggiunge che il contrasto dipende solo da una falsa interpretazione della fede cristiana e che questa permette e comanda l'amor della patria (II, 2). Le preghiere e le cerimonie, diceva poi nel suo *Asino d'oro* (cap. 5), sono necessarie, perché generano concordia e buon ordine nel popolo. Per lui la religione è il mezzo che giova a tenere in freno le passioni e a legare gli uomini alla parola data; la sua importanza si concentra quindi nel giuramento, che vincola il cittadino al suo dovere. Questo è tutto; della soddisfazione d'un bisogno intimo nessuna traccia. E così condanna quella fiducia in Dio che riduce all'inazione.

L'interesse pubblico non è limitato neppure dalla morale. Il Machiavelli separa nettamente il giudizio politico dal giudizio morale, mentre prima e dopo di lui si soleva collegarli insieme; e ciò gli tirò addosso l'infamia e diede origine al concetto del machiavellismo. Egli non riconosce nessuna morale, come nessuna religione, che sovrasti allo stato, ma solo una morale entro a questo;

gli uomini sono per natura cattivi e le leggi li rendono buoni. La conseguenza sarebbe che si considerasse lo stato stesso quale unica fonte della morale, come fecero Hobbes e Spinoza. Il Machiavelli non lo dice apertamente, perché in generale il suo scopo non è di filosofare, sibbene di dare ammaestramenti pratici; ma secondo lui, il più alto dovere dell'uomo consiste nel conservare e far prosperare lo stato, e i mezzi per adempiere ad esso devono essere scelti senza riguardi. Romolo uccise il fratello e consentì alla morte di Tito Tazio, né è da biasimarsi, perché lo fece colla buona intenzione di giovare al pubblico, e pur accusandolo il fatto, convien bene che l'effetto lo scusi (I, 9). La frode è necessaria ad uno stato per arrivare da piccoli principî alla potenza, e questa frode « è meno vituperevole, quanto è più coperta, come fu questa de' Romani (coi Latini) » (II, 13). Nel *Principe* si domanda (18) se il principe possa mancare alla sua parola ed osserva che la lealtà in un sovrano è assai lodevole: « nondimeno si vede per esperienza, ne' nostri tempi, quelli principi aver fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto ». L'esperienza dell'esito è dunque tirata in campo contro il giudizio morale; non si fa questione di ciò che sia buono o cattivo, ma di ciò che sia utile o dannoso. Non che lo stato abbia ad essere indifferente alle leggi della morale; dacché queste dominano la coscienza degli uomini, lo stato si accomoderà ad esse finché potrà; ma nel momento del pericolo ogni scrupolo deve scomparire (III, 41).

Per il Machiavelli le azioni degli uomini sono libere dalla guida della Provvidenza, ma non però indipendenti dalle forze esteriori che ne determinano le vicende. Le condizioni che favoriscono o turbano la nostra attività, appaiono riassunte nell'idea di Fortuna. Si era assuefatti a darle vita e persona; per l'uomo del Rinascimento essa è la vera divinità che regge il mondo, e già il Boccaccio ne' suoi scritti la rappresenta sempre come tale. Anche nei *Discorsi* la Fortuna appare quasi come un ente personale (II, 29); abbaglia quelli che vuole abbattere e sceglie l'uomo adatto, quando prepara grandi cose. In tal modo il Machiavelli ci raffigura codesta forza dominatrice del mondo anche nel suo *Capitolo di Fortuna*. Egli però le dà un campo d'azione men vasto, che non le dessero altri; in molte cose che si dicevano effetto della sorte, riconosce le conseguenze della debolezza e della stoltezza umana e nel *Principe* (cap. 25) paragona la Fortuna ad un torrente gonfio

che tutto distrugge ed inonda, ma contro il quale si può difendersi con argini costrutti in tempo.

L'ordinatore d'uno stato deve essere uno solo, perché altrimenti l'opera sarebbe turbata dalla diversità delle opinioni. Egli deve avere in sua mano il potere assoluto, ma non già trasmetterlo per eredità ad un successore, perché a mantenere lo stato ordinato occorrono i molti (I, 9). Il Machiavelli vuole l'assolutismo solo come forma transitoria di governo, non come forma stabile; afferma che negli stati bene ordinati è sempre necessaria la limitazione del volere reale per mezzo di consigli (*Arte della guerra*, I, p. 12); ma il suo vero ideale è la repubblica. Era stato cittadino ed officiale d'una libera città, ne amava la forma di governo, della cui mala riuscita faceva risalire la causa a circostanze esteriori e ad errori individuali, ed era pieno di caldo entusiasmo per Roma antica. I principi, egli dice, sono più adatti a creare le leggi e le istituzioni, il popolo a conservarle; la moltitudine è più saggia e più costante di un principe; un popolo che viva secondo le leggi, è migliore d'un principe nella stessa condizione, e senza leggi è meno cattivo; si ode spesso dire il contrario, ma ciò proviene dal fatto che del popolo si può parlare liberamente, del principe no. Il proverbio *Vox populi, vox Dei* non gli pare ingiustificato, perché l'opinione pubblica è spesso guidata dal buon istinto, ed ove domini l'accecamento, è molto più facile convertire il popolo che il principe. Egli afferma che il popolo è meno ingrato, perché ha meno motivi di essere sospettoso (I, 30), talché nel suo zelo per le libere istituzioni, il Machiavelli contradice perfino al giudizio che aveva espresso dianzi nel *Capitolo dell'ingratitudine*. Le città libere hanno più forza e fortuna, perché in esse tutte le attività sono dirette al bene comune (II, 2), e sono più durature, perché in esse il maneggio degli affari può alternarsi fra cittadini di opinioni diverse, mentre il principe cade quando la sua natura non corrisponde più ai tempi mutati (III, 9).

Tuttavia non dappertutto vi è terreno adatto alla repubblica; una libera costituzione non può esistere senza l'onestà e senza una certa uguaglianza nella popolazione. L'una e l'altra egli vede in Germania, dove erano molte città libere. All'incontro l'Italia è piena di corruzione e poco meno la Francia e la Spagna; salvo che in questi paesi le conseguenze di questo stato di cose non

sono così manifeste, perché la monarchia mantiene l'unità. Specialmente in Toscana gli pare facile la costituzione della repubblica per l'uguaglianza che vi domina fra i cittadini (I, 55); nondimeno l'altro impedimento, quello della corruzione, esiste anche là ed egli per amore del viver libero e della sua città, lo ha talvolta trascurato con qualche inconseguenza. Dove la materia è corrotta, egli dice (I, 17), « le leggi bene ordinate non giovano, se già le non son mosse d'uno che con una estrema forza le facci osservare, tantoché la materia diventi buona ». Quindi per mantenere o costituire colà la repubblica occorrono mezzi straordinari, anzi tutto che si stabilisca nella città un principe che ne disponga a suo talento; ma di rado avverrà che un uomo buono voglia divenir principe per male vie, o che un cattivo, divenuto principe, operi il bene (I, 18).

Il tiranno che distrugge la libertà d'un popolo, è condannato dal Machiavelli con grande calore morale; Cesare è da lui chiamato più detestabile che Catilina, perché egli fece ciò che questi aveva soltanto volontà di fare, e quelli che ne giudicano diversamente, si lasciano abbagliare dalla sua fortuna (I, 10). Ma accanto alla forte coscienza di ciò che è meglio in modo assoluto, sta nel Machiavelli l'interesse scientifico, per cui ad ogni singolo provvedimento politico egli indaga se esso risponda al suo scopo determinato, sia poi questo da approvare o no. Allora egli procede con piena freddezza ed obbiettività, perché non si tratta d'una risoluzione morale, sibbene d'una risoluzione scientifica. Perciò gli piace anche esaminare i problemi dai loro due lati opposti. Parlando della storia dei decemviri (I, 40 sg.), mostra come i Romani abbiano commesso un grave fallo creando un magistrato con potere illimitato, e d'altra parte, come Appio Claudio non abbia agito prudentemente al fine di mantenere la tirannide e in qual modo avrebbe invece dovuto procedere: « La astuzia sua nello ingannare la plebe, simulando d'essere uomo popolare, fu bene usata; furono ancora bene usati i termini che tenne, perché i Dieci si avessino a rifare; fu ancora bene usata quella audacia di creare sé stesso contra all'opinione della nobiltà; fu bene usato creare colleghi a suo proposito; ma non fu già bene usato, come egli ebbe fatto questo » gettare così d'un subito la maschera. « Perché chi è paruto buono un tempo, e vuole a suo proposito diventar tristo, lo debbe fare per gli debiti mezzi ». Lo stesso metodo obbiettivo d'osservazione abbiamo nell'ampia ricerca

sulle congiure (III, 6). Egli insegna al principe come possa difendersi da questo pericolo e in una mirabile esposizione, nella quale segue a passo a passo lo svolgimento dell'impresa, mostra ai congiurati quali impedimenti si oppongano loro e come possano superarne alcuni colla prudenza; né da questa trattazione esclude neppure le congiure contro la patria dirette al conseguimento della tirannide.

Il politico apprezzava la forza e la coerenza nell'agire dovunque le trovasse, anche quando non approvava lo scopo per sé stesso, e condannava i mezzi termini e la debolezza anche dinanzi alla migliore intenzione. Lodò come principe Cesare Borgia, dei cui delitti era stato testimonio; biasimò Pier Soderini e lo derise in un epitafio, perché era un brav'uomo (e come tale lo amava e stimava), ma un cattivo reggitore che fu la sventura della sua città natale. Il fondatore d' una tirannide, dice il Machiavelli (I, 26), deve con inesorabile durezza distruggere tutto ciò che esiste. Dall'operare in questo modo ognuno dovrebbe rifuggire, preferendo vivere da privato; ma chiunque prende la prima via, non deve arretrarsi dinanzi al male. « Ma gli uomini pigliano certe vie del mezzo, che sono dannosissime; perché non sanno essere né tutti buoni, né tutti cattivi »..... « e come una tristizia ha in sé grandezza o è in alcuna parte generosa, eglino non vi sanno entrare » (I, 27).

Lo stato deve essere forte all'esterno e all'interno; anche le repubbliche non possono esistere senza tendere ad allargarsi; se esse non assaltano, sono assaltate, e il nemico che per avventura manchi al di fuori, sorge nell'interno. Le città tedesche possono restringersi alla difesa, perchè si trovano in una condizione eccezionale, e l'imperatore, quantunque senza forza propria, costituisce un elemento di pace fra loro. Ma egli osserva acutamente che le conquiste, se consistono in una semplice sottomissione, come ad Atene, a Sparta, a Venezia e a Firenze, sono soltanto dannose e divengono piuttosto motivo di debolezza che di forza, e raccomanda l'esempio dei Romani o quello degli Etruschi e degli Svizzeri, cioè la confederazione o lega di città (II, 19).

Fondamento dello stato sono le buone leggi e le buone armi; ma dove sono buone armi, devono anche essere buone leggi (*Principe*, 12). Le truppe mercenarie od ausiliari hanno poco valore; un esercito si batte bene solo per il proprio interesse e quindi deve essere formato di sudditi. Un esercito siffatto si può costituire dovunque siano uomini, e se non esiste, la colpa è dei reggitori, non

della posizione o della natura del paese (I, 21). Secondo l'avviso del Machiavelli, la fanteria deve formare il nucleo delle truppe, come già presso i Romani, come allora presso gli Svizzeri, i Tedeschi e gli Spagnuoli. Egli comprese la notevole trasformazione che doveva compiersi nell'arte di condurre la guerra; i cavalieri armati di lancia e carichi di pesante armatura, di cui si valevano i condottieri, venivano perdendo la loro importanza. Lamentava anche che si fosse abbandonato l'ordinamento militare romano colle sue tre schiere di combattenti, che rientravano l'una nell'altra e si sostituivano (II, 16).

Questi sono nelle linee generali gli argomenti e i pensieri che il Machiavelli tratta nei *Discorsi* e svolge nei loro particolari con insuperabile chiarezza e con acutezza logica stringente. Lo stile è scevro dalla solita pompa letteraria del tempo, semplice, tutto cose, preciso e, non ostante la sua brevità, vivo per la concreta plasticità dell'espressione. Per il Machiavelli la parola è la forma immediata del pensiero; egli vuole produrre impressione colle cose, non colla frase. Così divenne il più grande prosatore italiano. Nella dedicatoria che va innanzi al *Principe*, dice di non aver ricercato, come facevano molti altri, ornamenti esteriori per fregiarne quella sua opera; « perché io ho voluto o che veruna cosa la onori, o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata ».

Scritti nello stesso tempo, il *Principe* e i *Discorsi* sono anche animati dallo stesso spirito e si compiono a vicenda. I *Discorsi* hanno argomento più vasto; si potrebbe, come osservò il Villari (1), ricavarne il *Principe* nella sua parte essenziale; ma essi tuttavia trattano principalmente della repubblica, laddove il *Principe* del principato. Anche qui l'autore trae le sue dottrine da esempi storici, ma preferisce quelli offerti dalla storia moderna, la quale era ricca di nuovi principati, mentre l'antichità presentava i maggiori modelli di stato libero. I confini dell'argomento, più ristretti, danno allo scritto una maggiore unità ed una più organica struttura.

La repubblica è per il Machiavelli la forma di governo adatta a mantenere lo stato; invece per crearlo di mezzo all'anarchia e unificare una popolazione divisa, si richiede un principe che

(1) *Machiavelli e i suoi tempi*, II, 269; [nella 2ª edizione, Milano 1895, II, 276].

abbia in sua mano il potere assoluto, di che sono esempi Romolo, Mosè, Ciro, Teseo. Appunto codesta costituzione d'una signoria interamente nuova è il vero problema che affatica il pensiero del Machiavelli nel *Principe*. Dei principati ereditari egli parla del tutto alla sfuggita; della via da seguirsi per aggiungere nuovi domini a quelli già posseduti un po' più ampiamente in sul principio.

L'uomo privato arriva al principato o per fortuna e con aiuti stranieri o per propria *virtù*. Nel primo caso non incontra difficoltà alcuna sulla strada che conduce al potere « perché vi vola »; ma tanto maggiori sono le difficoltà che incontra poi, perché deve ancora porre le basi su cui saldamente poggiare. Francesco Sforza acquistò la signoria con lunghe fatiche e la mantenne facilmente; Cesare Borgia per contrario la raggiunse con facilità e la perdette non ostanti tutti gli sforzi e tutta la scaltrezza da lui usata per assicurarne la stabilità. L'autore si trattiene intorno a Cesare Borgia ed esamina nei particolari la sua maniera di agire, perché in lui trova il tipo, il modello del principe nuovo. Fu straordinaria avversità di fortuna e non sua colpa, se i suoi sforzi sortirono cattivo esito. « Raccolte io adunque tutte le azioni del Duca, dice il Machiavelli dopo averne enumerati i provvedimenti (cap. 7), non saprei riprenderlo; anzi mi pare, come ho fatto, di preporlo imitabile a tutti coloro che per fortuna e con l'arme di altri sono ascesi all'imperio. Perché lui, avendo l'animo grande e la sua intenzione alta, non si poteva governare altrimenti ». E così lo cita come esempio degno di lode, dove parla della necessità d'armi proprie (cap. 13), ed ancor una volta, dove tratta della crudeltà bene impiegata (cap. 17). Anche in una lettera a Francesco Vettori del 31 gennaio 1515 ricorda con grande encomio una deliberazione del Duca, « l'opere del quale io imiterei sempre, quand'io fossi principe nuovo ». Se una tale glorificazione di Cesàre Borgia destò tanto scandalo, ciò accadde da capo, perché ad essa rimase del tutto straniera ogni considerazione morale. Il Machiavelli giudica del valore e del successo della politica del duca; dell'uomo non parla. Uno scrittore moderno inserirebbe almeno per incidenza un'osservazione che evitasse i malintesi.

Il Machiavelli tratta inoltre di quelli che ascendono al principato per mezzo di delitti e di quelli che lo conseguono col favore d' un partito in una repubblica, e viene ai principati ecclesiastici, dei quali si passa con un'osservazione ironica sulla credenza che siano

« retti da cagione superiore ». Indi raccomanda al principe la cura dell'esercito; l'arte militare deve essere suo costante pensiero, sua vera professione. Nella questione delle qualità di carattere che il principe debba avere o mostrare, molti avevano disegnato dei tipi astratti del principe modello, adornandoli di ogni virtù; ma il Machiavelli vede che queste sono fantasie; per lui la questione non è di morale, ma di politica; egli vuol rappresentare la verità, non l'immagine di cose che non si sono mai vedute. Certo sarebbe bello che un principe possedesse ogni perfezione, ma poiché le condizioni umane non lo consentono, « li è necessario essere tanto prudente, che sappia fuggire l'infamia di quelle (*cattive qualità*) che li torrebbano lo stato, e da quelle che non gnene tolgano guardarsi, se elli è possibile; ma, non possendo, vi si può (1) con meno respetto lasciare andare. Et ancora non si curi di incorrere nella fama di quelli vizi, sanza quali possa difficilmente salvare lo stato » (15). E qui passa in rassegna le singole qualità onde i moralisti composero il loro modello di virtù, e colla sua logica inesorabile distrugge l'ideale pezzo per pezzo, misurandolo colla realtà e colle sue esigenze.

I letterati lodavano continuamente a lor proprio vantaggio la liberalità del principe; il Machiavelli colla franchezza dell'uomo di stato raccomanda l'economia, fa riflettere come quella virtù tanto celebrata conduca con uno splendore fuggevole all'oppressione de' sudditi e alla mancanza del necessario; quindi il principe non deve temere la fama d'avarizia, perché all'effetto si riconoscerà in lui la vera liberalità. La clemenza è bella; ma il principe non si spaventi della fama di crudele, quando la crudeltà sia necessaria per mantenere i sudditi uniti e fedeli. La clemenza divenne spesso per le sue conseguenze assai più crudele, perché lasciò crescere il male e produsse l'anarchia. Anzi, se il principe deve scegliere fra amore e timore, preferisca quest'ultimo, perché esso lega più saldamente i sudditi; solo si guardi dall'essere odiato. La lealtà e l'osservanza della fede sono cose eccellenti; ma l'esperienza dimostra che spesso ottennero grandi successi quei principi che poco si curarono di quelle virtù. In due modi si può combattere: colle leggi, ed è modo proprio degli uomini; colla forza, ed

---

(1) Le ediz. hanno *non potendovi, si può*. [L'edizione critica di G. Lisio Firenze 1899, ha la lezione già proposta dal Gaspary].

è modo proprio delle bestie. Ma perché non sempre basta il primo, un principe deve « sapere bene usare la bestia e lo uomo » e delle prime deve essere insieme volpe e leone. « Non può, per tanto, uno signore prudente né debbe osservare la fede, quando tale osservanzia gli torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere ». Se gli uomini fossero buoni, questo precetto sarebbe cattivo; ma essi sono tristi e noi dobbiamo trattare con loro non altrimenti che essi trattino con noi. L'importante è salvare le apparenze; bisogna saper simulare e dissimulare. In tale arte era maestro Alessandro VI. Tutte le virtù che si lodano in un principe, non è necessario che questo le abbia realmente; « ma è bene necessario parere di averle. Anzi, ardirò di dire questo, che, avendole et osservandole sempre, sono dannose e parendo di averle, sono utile; come parere pietoso, fedele, umano, intero, relligioso, et essere; ma stare in modo edificato con l'animo, che, bisognando non essere, tu possi e sappi mutare el contrario ». — Qui la forma paradossale non ci deve trarre ad esagerare il pensiero dell'autore; egli non dice: il parere è meglio che l'essere, ma solo: l'osservanza costante, scrupolosa di quelle virtù riesce dannosa; si deve saper lasciarle qualche volta da banda e saper prescindere dai riguardi, quando l'interesse dello stato lo richiegga, e tuttavia conservar sempre l'apparenza della moralità, perché questa ha radice nella coscienza degli uomini.

Quando non v'è un tribunale cui si possa querelarsi, come accade per le azioni dei principi, si guarda sempre al fine: « Facci dunque uno principe di vincere e mantenere lo stato; e' mezzi sempre saranno giudicati onorevoli e da ciascuno laudati, perché el vulgo ne va preso con quello che pare, e con lo evento della cosa; e nel mondo non è se non vulgo ».

Questo diciottesimo capitolo del *Principe* è scritto con una freddezza ed un vigore taglienti, che offendono il lettore avvezzo alle ipocrisie. Là abbiamo il nucleo di quelle massime che si designarono poi col nome di machiavellismo: il principe deve mancare alla fede data, quando il mantenerla gli riesca dannoso e, rompendola, deve conservare l'apparenza della lealtà; il principe deve valersi delle virtù come di una maschera utile, anche quando agisce contro di esse; l'effetto decide di qual genere possano essere anche i mezzi. Questi principî furono sempre usati nella politica e si erano manifestati specialmente in quella del secolo XV.

Il Machiavelli non ha fatto se non copiarli dalla realtà. Non erano nulla di nuovo e al suo tempo non destarono né scandalo né meraviglia; soltanto egli diceva ad alta voce ciò che gli altri pensavano o mormoravano sommessamente (1). Nei primi decenni del secolo XVI era appunto permessa una grande libertà di parola e i giudizi si formulavano con una crudezza scevra d'ogni riguardo; come lo scherzo indecente e la satira pungente osavano farsi innanzi senza veli, così la proposizione scientifica. Non molto dopo vennero altri tempi, nei quali si parlava di nuovo con maggior riguardo e prudenza; e allora si guardarono con altro occhio gli scritti del Machiavelli, si ravvisò in lui un maestro d'immoralità e ne seguirono le innumerevoli aggressioni e poi le innumerevoli difese, che spesso riuscirono solo a contorcerlo e frantenderlo ancor peggio. Finalmente negli ultimi tempi gli fu resa giustizia.

Ed infatti ciò che non gli permetteva di arretrarsi dinanzi a quelle terribili massime, era l'amore per la verità e la natura severamente scientifica del suo metodo. Anch'egli amava la libertà, lodava con calore il bene, biasimava e aborriva il male; ma studiava anche questo con interesse, come cosa appartenente al suo soggetto. Ogni qualvolta vede qualcuno operare mirando dritto al successo, gli tributa approvazione, anche se non creda giusto lo scopo, e quando è in gioco il bene dello stato, condanna ogni scrupolo. In un'età nella quale il senso pubblico sonnecchiava e l'Italia cadeva nell'impotenza politica, egli esaltava la grandezza dello stato, scopriva gli errori e le debolezze che conducevano a rovina, predicava l'amore della patria, il sagrificio degl'interessi privati, l'adempimento dei doveri del cittadino e dava egli stesso il buon esempio: « amo la patria mia più dell'anima », scriveva a Francesco Vettori il 16 aprile del 1527.

Il famoso capitolo con cui il *Principe* finisce, esorta il giovane Lorenzo de' Medici alla liberazione dell'Italia dai barbari. Quivi in luogo del ragionamento freddo e obbiettivo compare l'amor patrio colla sua calda eloquenza. L'idea dell'unità e della libertà nazionale infiamma il politico; il suo linguaggio cambia e diviene commosso, penetrante, ammaliante, pieno d'impeto lirico. Argomenti morali e religiosi tornano in campo; il nome di Dio, così raro nel resto del libro, vien pronunciato e spesso ripetuto; l'au-

(1) Vedi Guicciardini, *Del reggimento di Firenze*, in fine.

tore usa anche espressioni bibliche, come Dante negli scritti politici. L'Italia aspetta il suo salvatore e la casa de' Medici, salita ora a tale potenza da avere in mano anche il dominio della Chiesa, è designata a tale scopo. Dio e la giustizia tengono dalla sua parte, e quale italiano negherà obbedienza, quando sia inalzata la bandiera della liberazione? « A ognuno puzza questo barbaro dominio! ».

In quel capitolo non suona il linguaggio vuoto che si usava così di frequente ad esaltazione di questo o di quel principe, ma vibrano il dolore sincero e il desiderio ardente del patriota. Certo, date le condizioni dei tempi, solo nei momenti di passeggera esaltazione il Machiavelli stesso poteva aver fede nell'attuazione del suo ideale; non già quando rifletteva freddamente. S'è visto che egli parlava in modo del tutto diverso nelle lettere al Vettori, nelle quali reputava necessaria perfino l'occupazione della Lombardia da parte della Francia. Inoltre non mancavano neppure in lui le contradizioni che sogliono dominare, non ostante il sentimento dell'unità, nei cittadini d'una nazione divisa. Il patriottismo più ristretto, la cura degl' interessi di Firenze entrava in lotta coll'amore per la patria più vasta e quando si trattava di chiamare aiuti stranieri contro la minacciosa preponderanza di Venezia o per la sottomissione dell'infelice Pisa, allora egli non pensava all'Italia, ma alla sua città. Anzi, non lo vediamo nel suo *Dialogo sulla lingua* perfino combattere gelosamente in favore della denominazione di fiorentina da darsi alla lingua letteraria e contro gli *inonestissimi* che la chiamavano italiana?

Il Machiavelli voleva dedicare il *Principe* a Giuliano de' Medici, ma indugiò lungamente, e Giuliano morì nel 1516; onde lo indirizzò invece a Lorenzo, figlio di Piero, creato da papa Leone governatore di Firenze e duca d'Urbino. Ma la dedica non gli recò nessun utile; lasciato in disparte, la povertà lo opprimeva e la sua condizione diveniva insopportabile. Disperato, se ne lamenta in una lettera al Vettori del 10 giugno 1514. Ma ciò non impedisce che questa corrispondenza si occupi anche di cose frivole ed indecenti: il Vettori dà notizia de' suoi sollazzi, il Machiavelli gli fa plauso, né diverso è il suo tenore di vita, ed entrambi esprimono certe idee intorno all'amore, che ben converrebbero anche ad un Pietro Aretino. Poche settimane dopo le commoventi querimonie sulle sue strettezze (il 3 agosto 1514), il Machiavelli scrive d'una

violenta passione che lo ha colto là in campagna, la rappresenta con vero entusiasmo, cede ad essa senza nessun ritegno, nonostante i suoi quarantacinque anni, e per essa dimentica tutte le afflizioni, i pensieri seri e gli studi. La duplice natura che egli osservò in Lorenzo de' Medici, appariva in molti uomini dell'età della Rinascenza e in lui stesso. Serietà e buon umore, dignità e leggerezza si alternavano; la sensualità poteva dominarlo interamente in un certo momento, e subito dopo egli si volgeva di nuovo tutto alle più alte aspirazioni. Ciò non pareva a lui biasimevole; anzi degno di lode, perché non era altro, a suo avviso, che un'imitazione della natura, la quale è varia (lettera del 31 gennaio 1515). Così egli dipinse sé stesso anche in un poema allegorico-satirico rimasto incompiuto, *L'Asino d'oro*, nel quale dopo una voluttuosa scena d'amore si sprofonda in considerazioni sulla sorte degli stati e poi ricade nuovamente fra le braccia della sua bella.

Quando di tratto in tratto veniva di villa a Firenze, il Machiavelli frequentava i giardini dei Rucellai, gli Orti Oricellarii, dove intorno a Cosimo, padrone del luogo, che quantunque giovane pur era cagionevole di salute, si raccoglieva un'eletta schiera specialmente di giovani, fra i quali Zanobi Buondelmonti, Luigi Alamanni, Jacopo Nardi e Filippo Nerli, autori più tardi, gli ultimi due, d'opere storiche. Infiammati d'entusiasmo per l'antichità, essi ascoltavano attentamente i discorsi del Machiavelli intorno alla potenza e alla grandezza romana e intorno al rinnovamento delle gloriose istituzioni antiche. A Zanobi ed a Cosimo egli dedicò i *Discorsi*, e quegli amici lo indussero anche a scrivere la sua opera *Dell'arte della guerra*, dialogo in sette libri che si finge abbia avuto luogo appunto in quegli orti nell'anno 1516, tra il celebre capitano Fabrizio Colonna, Cosimo Rucellai e alcuni altri membri della brigata. Lo scritto fu compiuto solo dopo la morte di Cosimo, verosimilmente nel 1520.

L'autore pone le sue dottrine in bocca al valoroso Fabrizio, facendone così il rappresentante delle proprie opinioni. Le idee sulla costituzione dell'esercito, che aveva espresse nei *Discorsi* e nel *Principe* e tentato di attuare colla milizia della sua ordinanza, sono qui particolarmente spiegate. Il Machiavelli vuol restituire al servizio militare la sua moralità, togliere la distinzione fra la condizione del soldato e quella del cittadino. L'arte militare non dev'essere un mestiere, perché di là nascono tutti i

mali; chi la esercita come una professione, abbisogna della guerra per vivere e si macchia d'ogni vizio. Eppure a chi è più necessaria la moralità che appunto al soldato, il quale deve offrire alla patria il più grande dei sacrifici? Giusta l'esempio della repubblica romana, l'autore domanda il servizio militare generale; naturalmente non ancora l'obbligo assoluto della leva, ma piuttosto un obbligo morale risultante dal rispetto dell'autorità, proprio come nelle leve ch'egli aveva ordinato. I cittadini stessi combattano per la loro patria e al cessar della guerra tornino ai loro consueti negozi, anche gli ufficiali. Non si tratta dunque d'un esercito stabile, che dovendo essere numeroso gli sembrava impossibile già per la spesa. Il nucleo delle truppe è costituito dalla fanteria; la cavalleria, poco numerosa, ha una parte accessoria. Egli descrive poi la leva, l'armamento, gli esercizi, la formazione del corpo di truppa, cioè del *battaglione*, com'egli lo chiama secondo l'uso degli Svizzeri, e prende a modello sempre ed in tutto le istituzioni romane, la legione con certe modificazioni che desume dalla fanteria degli Svizzeri e degli Spagnuoli. Rappresenta secondo le sue idee la battaglia, la marcia, l'accamparsi dell'esercito ed infine le fortificazioni delle città. Qui l'ammirazione per tutto ciò che è romano lo trae certo troppo oltre, e d'altra parte egli non è un uomo pratico dell'arte, per quanto pur sappia acutamente penetrare nella realtà. Anzi tutto, riesce dannoso al suo sistema il poco conto in cui egli tiene le armi da fuoco, ed è pure un'utopia, dato il continuo perfezionarsi dell'arte militare, il non volere nemmeno ufficiali di professione: il tempo dei Cincinnati era passato. Ma ciò nondimeno molte delle sue proposte sono originali ed utili e segnano perfezionamenti essenziali nel modo allora vigente di condurre la guerra. Il pensiero fondamentale è grande ed importante e per esso il Machiavelli si leva alto al disopra dei pregiudizi del tempo, traccia la via all'avvenire e lo preannunzia profeticamente.

Circa nello stesso tempo in cui finiva l'*Arte della guerra*, il Machiavelli scriveva la *Vita di Castruccio Castracani*. Questa non è punto una biografia storicamente fedele, perché l'autore si prese colla figura storica quella libertà che altri si erano forse concessa trattando di figure mitiche; talché del vero Castruccio, del tiranno di Lucca morto nel 1328, non si può trovar molto in quello scritto, essendo i fatti per gran parte inventati o trasferiti a Castruccio dalla vita

di Agatocle composta da Diodoro. Là il Machiavelli volle mostrare realizzati in una figura determinata i suoi principî politici e militari. Castruccio è il principe nuovo, come lo intendeva l'autore, il principe che di tutto va debitore alla propria energia e alla propria prudenza, che guadagna il potere con l'astuzia e la forza e se lo assicura con inesorabile crudeltà, ma poi governa i sudditi rettamente. Egli è insieme il principe conquistatore e l'abile capitano, sempre in persona a capo del suo esercito, sempre primo nell'incontrare pericoli e nel sopportare strapazzi, e deve la sua più grande vittoria alla fanteria, nonché all'uso d'uno stratagemma desunto dall'ordinamento dell'esercito romano. Ma i prosperi successi dell'uomo non dipendono solo dalla sua forza, bensì anche dalla fortuna; la quale signoreggia così anche codesta esistenza, la pone in una condizione che le rende possibile il compimento di grandi azioni, ma poi la tronca con una morte immatura, prima che il suo scopo sia raggiunto.

Al Machiavelli infine cominciò a sorridere più benigno il favore dei Medici. Quando, dopo la morte del giovane Lorenzo (4 maggio 1519), Leone X pensò a riformare lo Stato di Firenze od almeno se ne diede l'aria, richiese d'un parere anche il Machiavelli e questi nel suo *Discorso sopra il riformare lo Stato di Firenze* raccomandò l'istituzione d'una repubblica nella quale fossero aboliti gli uffici di breve durata usati dianzi, i cui titolari non potevano acquistare autorità, e la signoria ed il consiglio fossero eletti a vita; tuttavia finché vivevano papa Leone e il cardinal Giulio, questi dovevano conservare il potere monarchico; solo dopo sarebbe incominciata l'indipendenza della città. Anche come ambasciatore fu di nuovo adoperato, ma in una faccenda curiosa per un politico come lui. L'11 maggio del 1521 andò a Carpi al capitolo generale dei frati minori, per propugnarvi la separazione dei monaci dell'Ordine dimoranti sul territorio fiorentino da quelli del resto della Toscana e la loro costituzione in una provincia speciale; inoltre era incaricato dall'arte della lana di accaparrare un predicatore quaresimale per il duomo. Egli non prese queste cose troppo sul serio; il burlone mangiò e dormì assai bene per parecchi giorni presso i monaci e si fece gioco di loro nelle sue lettere a Francesco Guicciardini, nelle quali facetamente dipinge le scene più gustose.

Dopo la morte di Leone X fu ordita contro il cardinal Giulio

una congiura, alla quale aderirono coi Soderini, dimoranti a Roma, alcuni giovani della brigata degli Orti Oricellari. Essi furono scoperti prima che l'impresa avesse effetto; Luigi Alamanni e Zanobi Buondelmonti fuggirono in Francia; due altri furono giustiziati (il 7 giugno 1522) e quindi la brigata degli Orti andò dispersa. Se le parole del Machiavelli possono aver contribuito a suscitare in quei giovani il desiderio della libertà, è però certo che essi avevano male approfittato delle sue dottrine sulle congiure esposte nei *Discorsi*. In ogni modo nessun sospetto cadde su lui, e il cardinal Giulio gli si mantenne benevolo. Già nel novembre del 1520 i Riformatori dello Studio fiorentino, per esortazione del cardinale stesso, gli avevano affidato l'incarico di scrivere la storia di Firenze con un assegno annuo di 100 fiorini. Fin dal tempo del primo *Decennale* egli aveva lavorato intorno ad un'opera storica più vasta, che però doveva trattare solo del passato più recente, come il *Decennale* stesso. E anche adesso pensava, come ci dice nel proemio alle sue *Istorie fiorentine*, di non risalire più in su del 1434, l'anno in cui cominciò la grande autorità de' Medici, essendovi già per i tempi anteriori le opere di Leonardo Aretino e del Poggio. Esaminando poi queste più attentamente, si avvide della loro deficenza nell'esposizione degli avvenimenti interni; ma tuttavia non volle ripetere il loro lavoro e fino al 1434 si restrinse a dire dei fatti esteriori solo quel tanto che era necessario all'intelligenza dei fatti interni.

Il primo libro racchiude un breve sommario della storia d'Italia fino al quarto decennio del secolo XV, sommario rapido e spesso fuggevole, in cui lo scrittore tende a mostrare lo svolgimento delle varie potenze politiche della penisola. Il papato, il regno di Napoli, Milano, Venezia ci vengono innanzi successivamente, e quando si arriva ad un punto in cui l'azione di ciascuna potenza sul complesso dei fatti diviene più importante, il Machiavelli tratta di volta in volta della sua origine e delle cause della sua forza e della sua debolezza. Col secondo libro poi entra nel quadro Firenze, la quinta delle maggiori potenze, che diviene l'argomento principale dell'opera, il centro dell'interesse. Già questo disegno è originale ed eccellente. Nel primo libro il Machiavelli prende il suo materiale storico dalle *Decadi* di Flavio Biondo, talvolta traducendo, e il quadro che offre, è per molti rispetti incompiuto, in molti punti scorretto. Egli parla delle lotte fra il papa e l'imperatore e non nomina pur una

volta Gregorio VII; dimentica di distinguere fra Enrico IV ed Enrico III, e narra il principio della grande lotta dei Comuni contro il Barbarossa con queste parole (cap. 18): « tornò in Italia per domare alcune terre in Lombardia che non l'ubbidivano ». Il Machiavelli, spirito interamente moderno, non intende più bene le condizioni medievali, che lo interessano poco; trascura le grandi correnti popolari o vi accenna appena alla sfuggita, come fa per le Crociate; vede dovunque l'opera della politica personale e gli effetti della forza individuale. La Provvidenza è scomparsa e quando l'autore apparentemente accenna ad una forza superiore, non pensa a qualche cosa di veramente determinato. Ma a quel concetto unificatore, che presso i cronisti medievali collega gli avvenimenti pur restando a questi esteriore, si sostituisce l'unità delle cose stesse, nella cui molteplicità e complessità seguiamo chiaramente il filo del loro svolgimento, e come conclusione ne escono le osservazioni d'indole generale. Questa perspicacia storica che abbraccia i fatti e scopre in essi i fenomeni comuni e le cause motrici, ci appare per la prima volta nel Machiavelli. Così egli vede specialmente nella politica dei papi la causa che impedì la costituzione dell'unità nazionale, e nella mancanza di valor militare la cagione ultima della debolezza di tutti gli stati italiani. Per l'innanzi la storia era occasione a considerazioni morali; nel Machiavelli il ragionamento politico prende il posto di queste e dovunque sgorgano dai fatti le massime della scienza. Nei fatti si cerca ancor sempre l'insegnamento pratico utile al presente e spesso per amore di esso persino si altera non lievemente la verità storica; sennonché trattandosi pur sempre di principî ricavati veramente dall'esperienza e dall'osservazione della realtà, riesce agevole allo scrittore trovarli in questa attuati.

Per le particolarità il Machiavelli è fonte malfida, anche nei libri seguenti della sua storia. Egli non si fonda su ricerche proprie, attinge ai più accreditati cronisti, al Villani, a Giovanni Cavalcanti e ad altri; li segue spesso nel modo più scrupoloso, ma talvolta anche cambia cervelloticamente e non sempre, come è manifesto, inconsciamente. Questi peccati contro la verità dei fatti devono essergli rimproverati; ma in compenso egli per primo rappresenta nella luce del loro vero valore storico gli avvenimenti che i cronisti schieravano solo meccanicamente uno dietro all'altro, additando nelle circostanze preesistenti e nelle passioni degli

uomini le cause donde derivarono. Nel secondo e nel terzo libro, dove conduce la storia della sua patria dalle origini fino ai primordi del secolo XV, l'omissione delle vicende esteriori, che, essendo già state narrate bene da altri, non vuol ripetere, gli dà il vantaggio di poter seguire senza interruzione lo svolgimento dei fatti interni. Così vediamo costantemente sorgere i partiti con logica conseguenza uno dall'altro e i vincitori a lor volta sempre dividersi dopo la cacciata degli avversari. L'esagerazione degli istituti democratici fa sì che l'autorità pubblica divenga facile preda degli ambiziosi che ne abusano, e produce un'agitazione continua, sommosse di malcontenti e repressioni violente. Il quarto libro ci mostra il sorgere della potenza medicea e narra egregiamente come questa famiglia acquistasse a poco a poco la sua grande autorità, divenendo un pericolo per la libertà, come si guadagnasse il popolo, i cui interessi prendeva con ostentazione a proteggere in ogni occasione, e come sapesse attendere tranquillamente il suo momento, finché i falli degli avversarî la portarono rapidamente alla meta. Quando il racconto si fa più minuto, l'autore comincia anche a mettere talvolta sulle labbra de' suoi personaggi discorsi inventati, i quali, se anche non sempre s'adattino bene al tempo ed alle vedute dei parlanti, non sono però oziosi esercizi rettorici, come presso gli umanisti del secolo XV, ma riflessioni e osservazioni suggerite dagli avvenimenti, e spesso contengono un più elevato apprezzamento politico e il giudizio dell'autore sui fatti.

Il quinto e il sesto libro si volgono specialmente al racconto di guerre, onde vengono a contrapporsi ai primi, i quali svelavano i mali della vita interna della repubblica, mentre ora impariamo a conoscere quelli della vita esterna. I primi libri rappresentavano l'agitazione dei partiti, che per i difetti delle istituzioni minava la libertà e dava la città in balìa ad una famiglia; quelli che seguono, ci mostrano le cause di quella debolezza politica che condusse in fine il paese in mano alle nazioni straniere. Le battaglie ci porgono continuamente l'immagine viva della malafede dei condottieri, che passano da un servigio all'altro secondo il loro proprio vantaggio, e dell'incostanza dei soldati mercenari che agognano solo al danaro e alla preda, si battono male e si risparmiano a vicenda. Anche in questo argomento il Machiavelli talvolta esagerò, affinché maggior efficacia traessero dal racconto le sue dottrine. L'esempio più strepitoso del pericolo de'mercenari era dato dalla giovane repubblica

milanese astutamente sottomessa dal suo stesso condottiero Francesco Sforza; perciò il Machiavelli raccontò questo episodio della storia dell'infelice città con minutezza e calore, come un'efficace lezione. La vita interna di Firenze era in quel tempo meno ricca di agitazioni importanti e non presentava più lo stesso interesse. Inoltre l'autore non era più così libero nella sua esposizione, perché trattando del contegno dei Medici dominanti, doveva imporsi dei riguardi. Scrivendo per un papa aveva potuto biasimare senza peritanza la politica dei papi; scrivendo per un Medici, non poteva parlare liberamente dei Medici. La critica delle istituzioni era allora facilmente tollerata; soltanto nessuno doveva toccare le dinastie. Nella dedicatoria a Clemente VII il Machiavelli dichiara di essersi astenuto, secondo il desiderio del papa, da ogni adulazione verso la famiglia di lui; ma si sa che cosa importassero le frasi delle dedicatorie. In una lettera al Guicciardini del 30 agosto 1524 egli dice che desidererebbe d'avere a lato l'amico, pratico nel trattare coi grandi, come consigliere nello scrivere la sua storia, per cogliere il tono giusto e non offendere, se fosse possibile, né la verità, né le persone. Quindi sebbene il Machiavelli non nasconda l'assolutismo dei reggitori e l'astuta politica di Cosimo, tuttavia intorno ai Medici non esprime se non giudizi favorevoli, così che l'amore per la libertà e il dolore per la perdita di essa, che fanno capolino qua e là (p. es., VIII, 8), formano un singolare contrasto con questa obbligatoria partigianeria.

Argomento principale degli ultimi due libri sono le congiure, gli ultimi sussulti dello spirito repubblicano contro la tirannide, dopo che aveva avuto termine la lotta aperta contro di essa. Quivi di nuovo l'autore non si restringe a Firenze. Un'altra importante dottrina degli scritti teoretici, quella della difficoltà e dell'inutilità delle congiure, è ora illustrata coi fatti. Le narrazioni del Machiavelli, nelle quali la critica degli errori politici delle cospirazioni si mescola coll'ammirazione per l'eroismo dei congiurati, sono appunto per ciò di una grande efficacia. L'uccisione del duca Galeazzo Maria Sforza alla fine del libro VII e la congiura dei Pazzi al principio dell'VIII, sono le parti più splendide dell'opera, piene di evidenza e di vita drammatica in ogni particolare. Indi l'autore torna alle guerre e racconta quelle che tennero dietro all'ultima congiura, terminando col rappresentare il benessere che la pace procurava alla città al tempo della morte di Lorenzo e col tratteggiare favorevolmente il carattere di questo.

Così il Machiavelli chiuse il suo lavoro, coll'intenzione però di continuarlo; a tale scopo dovevano servire i frammenti e i materiali che si trovarono fra le carte da lui lasciate. Nella storiografia il Machiavelli credette di dover adoperare uno stile più elevato che ne' suoi scritti politici, e quindi nelle *Istorie Fiorentine* sacrificò, ancorché con misura, all'abitudine letteraria del suo tempo; la collocazione delle parole è più artificiosa e il verbo appare quasi di regola alla fine della proposizione. I frammenti d'una dettatura anteriore che ci sono rimasti, non mostrano però ancora tali caratteri.

Al principio del 1525 il Machiavelli aveva finito gli otto libri delle *Istorie* e nell'estate si recò a Roma per presentarli a Clemente VII. Dopo la battaglia di Pavia si affaticò indarno, insieme col Guicciardini, ad indurre il papa a una politica risolutamente avversa all'imperatore. Fece proposte per l'istituzione d'una milizia in Romagna secondo l'antico suo disegno dell'ordinanza, e gli venne anche l'ardito pensiero di porre il valoroso Giovanni dalle Bande Nere a capo d'un esercito italiano. I principi avrebbero potuto provvederlo di danari e di truppe, senza che si sapesse da chi questi mezzi provenissero. Ma quei disegni naufragarono, e il Machiavelli volse le sue cure alla difesa della sua città. Eletto segretario del nuovo magistrato per la fortificazione di Firenze (dei Procuratori delle mura), consacrò a quest'opera un'attività febbrile. Ciò nondimeno lo vediamo nel tempo stesso volger ancora la mente a pensieri frivoli, occuparsi con zelo d'una nuova rappresentazione della *Mandragola* promossa dal Guicciardini, prender vivo interesse per una Barbera procace cantatrice, che co' suoi compagni doveva recitare le nuove canzonette degl'Intermezzi, e parlare ad un fiato di lei e delle proprie apprensioni politiche. Quando l'esercito imperiale si avanzò verso il Mezzogiorno, a Firenze non si era ancora preparati. Tre volte il Machiavelli fu mandato al Guicciardini, luogotenente del papa presso l'esercito dei collegati italiani, a chiedere aiuti per la città. Il duca d'Urbino la copriva colle sue truppe; ma intanto seguiva il sacco di Roma. Già ai 26 d'aprile del 1527 era scoppiato a Firenze un tumulto contro i Medici; il 16 maggio fu proclamata la repubblica e Niccolò Capponi eletto gonfaloniere; i cittadini si preparavano a difendere la libertà e ponevano mano seriamente alle opere di fortificazione secondo il disegno di Michelangelo. Il Machiavelli era allora di nuovo presso

il Guicciardini, che si avvicinava coll'esercito a Roma. Quell'energico scoppio di amor patrio era del tutto secondo il suo cuore, e i suoi servigi sarebbero stati preziosi alla giovine repubblica. Ma venuto a Firenze, fu accolto con diffidenza, perché aveva servito i Medici; il segretariato dei Dieci, suo vecchio ufficio, non fu ridato a lui, ma affidato a Francesco Tarugi. Dopo pochi giorni ammalò gravemente, vinto, com'è probabile, dal dolore e insieme dalle fatiche degli ultimi tempi; ai 22 di giugno (1527) morì, lasciando la famiglia nella più grande miseria. La sua vita non fu senza macchia, ma fu nobilitata da una grande idea, che lo inalzava al di sopra del suo tempo e per la quale combatté, sofferse e dimenticò anche sé stesso.

Del tutto diverso dal Machiavelli fu l'uomo eminente col quale egli era stato in continua relazione negli ultimi suoi anni e cui il rivolgimento politico di Firenze balzò dalla sua potente posizione, Francesco Guicciardini. Integro, dignitoso, serio nella vita privata, nella pubblica guidato dall'amore per la sua città, ma ancor più da una forte ambizione personale, senza fantasia e senza passione, non infiammato da nessun entusiasmo per un grande passato, da nessuna speranza in un migliore avvenire della patria, egli considerava con senso pratico e con sguardo imperturbato le condizioni reali; col suo pensiero non usciva dai confini della realtà e se studiava gli uomini con un'intelligenza superiore, sapeva anche governarli e sfruttarli, così che ottenne autorità ed onori. Fin dalla fanciullezza egli si mise con savio e ponderato intendimento per la via che doveva esser la sua, favorito più che il Machiavelli dalle condizioni della sua nascita, come figlio ch'egli era di Piero Guicciardini, uomo assai autorevole, e come appartenente ad una famiglia che da lungo tempo aveva mano nel governo di Firenze. Era nato ai 6 di marzo del 1483; studiò diritto a Firenze, a Ferrara ed a Padova; nel 1505 fu creato lettore d'istituzioni nello Studio della sua patria; subito dopo ottenne la laurea a Pisa ed esercitò l'avvocatura con estesa clientela. Ad andare innanzi gli valsero specialmente le amicizie e le parentele. Una volta gli si offerse un'occasione favorevole per farsi ecclesiastico e volentieri si sarebbe messo anche per quella via; ma a suo padre non piaceva il governo dei preti. Perciò Francesco cercò invece un matrimonio vantaggioso e si scelse in moglie Maria di Alamanno Salviati, pensando che l'unione con questa cospicua famiglia po-

tesse servire alla sua ambizione. Così pose fine anche alle incertezze di suo padre (1508).

La storia di Firenze da lui composta intorno al 1509 (v. cap. 23), palesa un'acutezza d'intelletto e di spirito d'osservazione e un'esperienza del mondo, che sono veramente meravigliose all'età di venticinque anni. La *Storia Fiorentina* va dal tumulto de' Ciompi (1378) fino alla battaglia sull'Adda (14 maggio 1509), nella quale i Veneziani, dopo la lega di Cambray, toccarono dai Francesi la grande sconfitta. Il racconto, che assai compendioso da principio diviene minuto dai tempi di Lorenzo in poi, segue puramente l'ordine cronologico; il che però non impedisce il logico collegamento dei fatti. Dovunque domina la più grande chiarezza; per ogni azione, l'autore ricerca i motivi, spiega dinanzi al lettore la tela intricata degl'interessi contrastanti e i piani nascosti dei dominatori, analizza con abilità la situazione politica, rileva in forma breve e calzante, talvolta con psicologica profondità, i caratteri degli uomini, e tutto ciò senza partigianeria, con misura e con prudenza, sia che abbia a lodare o a biasimare, come si può vedere specialmente nei giudizi su Lorenzo de' Medici e sul Savonarola (cap. 9 e 17). Non vi è mai entusiasmo né indignazione, ma neppure indifferenza, sibbene un senso esatto del giusto. Intorno ai mutamenti del governo e della costituzione della città e agli errori che i governanti commettono, intorno alle relazioni colle altre potenze il Guicciardini fa le più savie osservazioni. Con quale sobrietà e compiutezza non delinea, per es., la condizione di Venezia in Italia (cap. 7) e il contrasto provocato dalla sua potenza, che mentre era una gloria e una difesa per la nazione, doveva essere temuta e combattuta dagli altri Stati, perché questi non volevano divenire suoi sudditi! Il Guicciardini scrisse questa storia quindici anni prima che fosse finita quella del Machiavelli, trattando in gran parte le stesse cose. Egli ha il vantaggio d'una maggiore attendibilità storica, ma gli mancano i pensieri direttivi generali e la vivacità drammatica.

Al principio del 1512 andò in Ispagna ambasciatore a re Ferdinando. A memoria d'uomo, dice egli stesso con soddisfazione, nessun cittadino in così giovane età era stato incaricato da solo d'una sì importante missione, ed egli fu pure provvisto di ricchi mezzi pecuniari. Quando, dopo la battaglia di Ravenna, vide la pericolosa condizione della sua patria, scrisse in Logroño (il 27

agosto 1512) un *Discorso di mantenere il governo popolare col Consiglio grande*, nel quale abbozza il piano, da lui poi sempre ripetuto, d' una costituzione democratica ed aristocratica insieme, con un savio equilibrio dei poteri, fondata sulle condizioni presenti e modellata sulle istituzioni veneziane. Il suo ardente desiderio è di vedere a Firenze un governo di tal fatta, libero e pure ordinato, « e perché fussi a' tempi nostri, io sanza alcuno riservo vi metterei e le facultà e la vita ». Ma mentre egli stava per finire quello scritto, apprese che i Medici erano tornati a Firenze, e nell'ottobre scrisse un secondo *Discorso*, mostrando invece quali provvedimenti dovessero adottare i nuovi signori per mantenersi al potere. È il metodo puramente scientifico del Machiavelli; il problema si era mutato ed anche nel suo nuovo aspetto destava il suo interesse. Del resto egli voleva indicare come più consigliabile una forma liberale di governo mediceo; sennonché il *Discorso* rimase incompiuto.

Il 5 gennaio 1514 ritornò dalla Spagna a Firenze. Aveva desiderato una repubblica secondo le sue idee, ma si acconciò anche all'altra forma di governo novamente instaurata, e i Medici si servirono tosto di lui con fiducia. « La volontà e il desiderio degli uomini può essere diverso dalla considerazione o discorso delle cose », diceva più tardi nel proemio allo scritto *Del reggimento di Firenze*. La sua convinzione era teoria; bisognoso di operare, di governare, di segnalarsi fra gli altri, accettò anche una situazione che mal si adattava a' suoi principî; così facevano allora i più. E il Guicciardini, una volta consacratosi ad una causa, la serviva, come il Machiavelli, con devozione, con fedeltà, con saggezza, con forza. Eletto nel giugno del 1516 da papa Leone governatore di Modena e poi anche di Reggio, salvò nel 1521 quest'ultima città da un colpo di mano del Lescun e nello stesso anno difese Parma contro i Francesi in un momento di non lieve pericolo, con un sangue freddo e una risolutezza che avrebbero fatto onore anche ad un soldato. Clemente VII lo creò nel 1523 presidente della Romagna, alto ufficio nel quale pure si fece onore nelle più difficili congiunture, reprimendo con severità il disordine del paese. Dopo la battaglia di Pavia propugnò valorosamente la lega dei principi italiani con Francia e l'opposizione armata all'imperatore, come l'ultimo espediente che desse speranza di spezzare il predominio spagnuolo in Italia, e divenne luogotenente generale delle truppe pontificie e fiorentine; ma i suoi sforzi s'infransero contro l'irre-

solutezza del papa e del duca d'Urbino. Ne seguì il sacco di Roma e la cacciata dei Medici da Firenze. Allora ambe le parti presero ad accusarlo, i Pontificî di avere promossa la guerra contro l'imperatore, i Fiorentini di essere stato servo dei Medici; ed egli si ritirò nel suo possedimento di Finocchieto presso Firenze, dove visse due anni in ozio forzato.

Un notevole scritto, in data del settembre 1527, ci rivela lo stato del suo animo. È una consolatoria a sé stesso, che il Guicciardini pone in bocca ad un amico, riassumendo in sul principio con grande vivacità tutti i particolari della sua condizione. In fondo la situazione è quella del Boezio sì spesso ripetuta; ma come è mutata la forma dei conforti! In luogo della filosofia e della religione vengono a far coraggio all'addolorato l'esperienza del mondo e la sana ragione umana. Quel pietoso amico osserva anch'egli che il miglior sollievo nel dolore sono le dottrine sulla vanità di ogni cosa terrena; ma la loro efficacia è molto attenuata; la debolezza umana è da scusarsi e con essa bisogna tentare altri conforti. La sventura del papa, dice il consolatore, affligge il Guicciardini e ciò gli fa onore; ma il dolore cesserà, essendo prodotto solo da compassione e non da sventura propria. Egli doveva pur aspettarsi una volta la perdita della sua alta posizione per la nota mutabilità della fortuna; e questa lo ha ancora trattato benignamente, non avendoci egli rimesso né averi né libertà. Anche le calunnie cederanno presto il posto alla verità. La sua natura lo spinge ad agire; e difatti la preminenza fra gli uomini, creata da una posizione autorevole, è una bella cosa, è ciò che ci rende simili a Dio. Ma d'altra parte anche l'indipendenza ha il suo valore, e quindi poiché la sorte ora gliela offre, egli deve accogliere con gioia questo ozio, un ozio con dignità (*otium cum dignitate*) sufficientemente provvisto di beni di fortuna, allietato dalla compagnia di congiunti stimati, diviso fra la città e la villa, fra le occupazioni letterarie ed agricole e la libera partecipazione ai pubblici negozi, abbellito dalla memoria dei goduti onori e delle azioni compiute. — Così egli loda i vantaggi della sua presente condizione, ma tuttavia, secondo il suo modo di sentire, quei ragionamenti non sono altro che sofismi, ai quali crede suo malgrado.

Già prima, quando Firenze era ancora governata in nome di Clemente VII, quindi tra il 1523 e il 1527, il Guicciardini aveva composto i due libri *Del Reggimento di Firenze*, dialoghi che

finge abbiano avuto luogo nel 1494, poco dopo la prima cacciata dei Medici. Piero Guicciardini, suo padre, Piero Capponi e Paolantonio Soderini visitano nella sua villa il vecchio Bernardo del Nero, un partigiano dei Medici, il quale più tardi (1497) fu giustiziato per complicità in una congiura in loro favore. Quivi essi vengono a parlare della questione se Firenze nella rivoluzione compiutasi recentemente abbia guadagnato o no. I tre amici sono ardenti repubblicani e il Soderini celebra con nobile eloquenza la libertà e la dignità dell'uomo, la quale non deve per nessun vantaggio chinarsi dinanzi alla tirannide. Ma Bernardo non vuol sapere di codesta discussione generale: egli non paragona le forme di governo in astratto; se sia migliore per sé stessa la signoria di uno o quella di molti, è questione sulla quale si può bellamente disputare; ma egli vuole invece occuparsi delle condizioni concrete; guarda con scetticismo le idee tradizionali, e le grandi parole non gli fanno nessuna impressione. Vede bene che nella vita privata ciascuno vorrebbe essere padrone di sé stesso; ma quanto alla vita pubblica, riconosce negli uomini non tanto un'aspirazione naturale alla libertà, quanto un'aspirazione a dominare, ad essere superiori agli altri. Quelli che nutrono un tale desiderio non fanno se non abbagliare gli altri col nome di libertà per raggiungere i loro fini, e la moltitudine, non potendo sperar di dominare, tende all'uguaglianza; ottenuta questa, i desideri non ristanno ancora, e chi prima si accontentava di non essere oppresso, vuol poi opprimere egli stesso. Così, senza lasciarsi traviare dai postulati del bene e del male assoluto, confronta il governo di un solo in Lorenzo con quello dei molti nel Consiglio maggiore del Savonarola e trova molto male dalla parte del primo, ma più ancora nell'altro. Tuttavia una nuova rivoluzione non è da desiderarsi. Il dominio di un solo può per sé stesso essere migliore del reggimento democratico; ma la tirannide acquistata colla forza non lo è certo, né altra sarebbe per ora possibile. Il presente governo popolare ha i suoi difetti; ma egli li ha indicati affinché lo si migliori, e come il Machiavelli, giudica quel governo adatto a Firenze in grazia dell'uguaglianza de' cittadini (1). Non

(1) In quel tempo però non si tratta in genere di vero governo popolare, perché solo un numero limitato di cittadini era ammesso al Consiglio maggiore; il Guicciardini stesso lo paragona al Gran Consiglio dell'aristocratica Venezia.

si tratta di cercare una costituzione ideale, che si può attuare solo sulla carta, come la repubblica di Platone, ma bensì una costituzione che si possa sperare di veder tradotta in atto per ciò che tenga conto della natura, delle condizioni e delle inclinazioni de' cittadini. Quindi nella descrizione, che poi segue, d'una costituzione di tal genere, vien sempre proposta non solo la questione, se le istituzioni siano opportune, ma anche l'altra se si possano far passare col Consiglio maggiore dominante al presente.

Il Guicciardini vuole una forma di governo mista, come quella che già nell'antichità si considerava come la più perfetta. Della democrazia, dell'aristocrazia e della monarchia si devono mettere in opera le parti utili ed evitar le dannose. Le elezioni dei magistrati spettano al Consiglio maggiore, affinché nessuno possa colla distribuzione degli uffici crearsi dei fautori e minacciare la libertà; la discussione delle leggi e di tutti gli affari difficili non ha luogo dinanzi al popolo, ma dinanzi ad un consiglio più ristretto, perché essa richiede senno; il potere iniziativo ed esecutivo è devoluto ad un solo, perché vi si richiede prontezza ed unità. Al Consiglio maggiore, la cui apertura era stata promossa dal Savonarola, e al Gonfaloniere a vita, che fu istituito nel 1502, il Guicciardini aggiunge un senato, del pari a vita, e con prudente saggezza limita le funzioni di questi tre poteri dello stato in ogni particolare. Il senato (1) è il vero pernio della costituzione, sta nel mezzo ed impedisce gli eccessi da ambe le parti, la tirannide e la sfrenatezza della demagogia. Esso inoltre soddisfa l'ambizione dei cittadini più cospicui, la giusta ambizione di mostrare le proprie attitudini, la quale torna a vantaggio del pubblico. Questo senato non è ereditario, ma è completato per via di elezioni e forma insieme con altre elevate dignità un'aristocrazia dell'autorità e dell'ingegno. Se anche si ponga a base dello stato l'uguaglianza, le diversità delle attitudini e del senno rimarranno, e se colla forza si mantenga la piena uguaglianza, ne nascerà il malcontento; all'inevitabile ambizione degl' individui si deve, per quanto è possibile, concedere una soddisfazione legale, affinché essa non cerchi altre vie e non divenga pericolosa.

---

(1) L'idea d'un senato di tal genere, in luogo del consiglio degli Ottanta esistente, era sorta già nel 1501 e nel 1502: v. GUICCIARDINI, *Stor. Fior.*, cap. 22, p. 237 e 25, p. 277.

Qui il Guicciardini prese a modello la costituzione veneziana, dalla quale già fino dal 1494 Firenze aveva derivato una serie d'importanti riforme. Si ammirava la repubblica che da secoli fioriva, mentre dovunque erano cadute le libere istituzioni, che da lungo tempo non aveva più veduto torbidi interni e che occupava un posto tra le potenze europee. Il Guicciardini rileva, come il maggior pregio della forma di governo da lui raccomandata, la sua somiglianza ne' punti essenziali colla costituzione dei Veneziani, perché questa gli pare la migliore non solo fra quelle del suo tempo, ma anche fra tutte le costituzioni che una città abbia mai avuto nell'antichità. Egli la pone al di sopra di quella dei Romani, le cui istituzioni critica acutamente, quantunque faccia la più grande stima del loro valor militare, dell'austerità dei loro costumi, del loro amore per la gloria e per la patria. Il Machiavelli vedeva principalmente affermarsi il buon ordinamento di uno stato appunto nella forza militare; dove sono buone armi, egli diceva, sono anche buone leggi; e perciò stimava Roma sopra tutti gli altri stati e teneva in piccolo conto Venezia, non ostante la sua arte politica, perché le mancavano le armi.

Anche il Guicciardini reputa cosa molto desiderabile armare il popolo, ma le difficoltà che si oppongono all'attuazione di quell'idea, gli sembrano quasi insuperabili, e nelle condizioni di allora aveva ragione. Il Guicciardini fa la critica dei pensieri del Machiavelli. Esaminati dal lato della loro applicabilità, essi appaiono, date le condizioni di quel tempo, illusorî, sicché la mente pratica li rigetta; ma erano la verità dell'avvenire. Nelle *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli* il Guicciardini esamina una serie di capitoli dell' opera di quest' ultimo. Nei particolari le sue osservazioni sono per lo più interamente giuste; le questioni che il Machiavelli, avendo a cuore la verità generale, sbriga con un breve cenno un po' troppo rapidamente, sono da lui investigate con maggiore profondità; egli riduce i giudizi troppo assoluti dell'altro alla loro proporzione, riflette più pacatamente, considera sempre le cose nei loro aspetti diversi. Il Machiavelli separa la scienza dalla religione e dalla morale, ma l'autorità del mondo antico ancora gli si impone; il Guicciardini è libero anche da questa e spesso biasima la superstiziosa idolatria per ciò che è romano e il disprezzo per tutto ciò che è moderno. Per originalità ed arditezza d'idee il Machiavelli sta di gran lunga al di sopra del Guic-

ciardini, ma questi gli è superiore come osservatore acuto ed accurato. Il suo sguardo non è velato da nessuna illusione; vede le cose come sono e nel giudicarne non si lascia ingannare da desideri patriottici. Il Machiavelli ha una fede talvolta esagerata nella forza dell'esempio storico e nell'efficacia delle regole generali; il Guicciardini non vuol sapere di queste e a quello riconosce solo un'utilità assai limitata. Le regole generali non possono tener conto della varietà delle circostanze particolari, né esaurirla; l'esempio è fallace, perché non è mai simile in ogni punto al caso di cui si tratta e vi sono grandi difficoltà nel riconoscere le differenze. Teoria e pratica sono cose diverse e il sapere non giova alle nostre azioni senza la discrezione, che è la vera guida. Perciò non esagera l'utilità pratica immediata neppure de' suoi *Ricordi politici e civili:* « Questi ricordi, dice (n° 257), sono regole, che si possono scrivere in su libri; ma e casi particolari che per avere diversa ragione s' hanno a governare altrimenti, si possono male scrivere altrove che nel libro della discrezione ».

I *Ricordi politici e civili* sono massime desunte dall'esperienza, raccolte a poco a poco senza ordine determinato e messe in iscritto o copiate durante l'involontario ritiro dell'autore, fra il 1527 e il 1530, a ricordo suo personale e ancor più a vantaggio dei suoi discendenti. Contengono osservazioni intorno alla vita pubblica e privata piene di verità e di finezza ed esposte in una forma perfettamente chiara e precisa, come tutto ciò che ha scritto il Guicciardini. Non di rado v'incontriamo anche sentenze che si ritrovano nelle altre opere dell'autore. Dei soliti ammaestramenti morali che il padre soleva lasciare a' suoi figliuoli, non vi ha qui traccia; la questione non è che cosa sia bene, ma che cosa sia utile nella vita pratica. Non si parla mai dei precetti del dovere; l'impulso a bene operare viene dall'onore; la maggiore virtù che un uomo possa avere, consiste nel tener alto l'onore, senza il quale non accade nulla di grande e d'importante (118, 327). Non si deve tralasciar di compiere un'azione lodevole neppure quand'essa non ci rechi un vantaggio manifesto; ma anche questo non per motivi morali, bensì perché vi troviamo pur sempre il nostro tornaconto, acquistando buona fama e buon nome, che presto o tardi ci riusciranno assai utili (390).

L'uomo assennato agisce rettamente e le sue azioni giovano assai al bene comune; ma a tutto sovrasta l'interesse personale. È lodato

negli uomini l'essere aperti e leali, ed è più bello del simulare; ma questo reca maggior vantaggio. Si segua dunque la prima via abitualmente e la seconda solo in alcune cose molto importanti, che accadono di rado; così si unisce il buon nome della virtù coll'utilità (104, 267). La buona disposizione naturale, l'educazione dell'intelligenza, la conoscenza degli uomini, l'attività ci conducono ai nostri intenti; ma c'è pur bisogno della fortuna e conviene adattarsi volonterosi ad essa, non padroneggiarla; anche questa è una parte necessaria della pratica del mondo. Si dice che la vita è breve; pure è abbastanza lunga, quando non si perda il proprio tempo. All'eterno *Memento mori* dei moralisti e dei teologi quest'uomo di mondo contrappone per primo, come buono e salutare, un *Memento vivere*. Tutti sappiamo di aver a morire; eppure viviamo come se fossimo certi d'aver sempre a vivere; così ha disposto la natura, perché il corso e l'ordine della macchina mondana lo esige, perché se pensassimo sempre alla morte, il mondo sarebbe pieno di ignavia e di torpore (160). Lo spirito dell'uomo è spinto verso ciò che è terreno: « I filosofi e i teologi e tutti gli altri che scrivono le cose sopra natura o che non si veggono, dicono mille pazzie; perché in effetto gli uomini sono al buio delle cose e questa indagazione ha servito e serve più a esercitare gl'ingegni che a trovare la verità » (125). Egli non nega codesto mondo soprannaturale e ne' suoi scritti si leggono parecchie espressioni pie e religiose, le quali però tengono molto del carattere di pure formule. A quella mente chiara e positiva ripugna il penetrare nelle regioni dell'incerto, sicché le lascia inesplorate; il suo contegno e le sue interpretazioni dei fatti non ne risentono l'azione e riposano su fondamenti naturali. Egli riconosce pienamente la forza che la fede esercita e la sua importanza come fattore storico, e se ne spiega l'efficacia (1); l'uomo saggio perciò si acconcia a questa forza: « Non combattete mai con la religione, né con le cose che pare che dependano da Dio; perché questo obietto ha troppa forza nella mente degli sciocchi » (253). Approva il culto di Dio solo in misura ragionevole, biasima la superstizione, deride gli astrologi; ma, come il Machiavelli, è convinto dell'esistenza degli spiriti che dimorano nell'aria e stanno in relazione cogli uomini, e crede d'averne la più sicura esperienza (211).

I suoi desideri non sono meno patriottici di quelli del Machiavelli; ma il Guicciardini s'accorge della loro presente inattuabilità e non

si occupa d'un lontano avvenire, perché questo è oscuro. Anch'egli avrebbe voluto veder l'Italia liberata dai barbari; anch'egli avrebbe voluto vedere annientato il dominio dei preti (236); ma la sua condizione di ufficiale di due pontefici lo costrinse, per motivi personali, a promuoverne la grandezza; « e se non fussi questo rispetto, amerei più Martino Lutero che me medesimo; perché spererei che la sua setta potessi ruinare o almanco tarpare le ale a questa scelerata tirannide de' preti » (28, 346). Vorrebbe veder libera la sua città, ma ha poca fiducia, perché essa è vecchia e non capace di grandi riforme, ed egli è convinto che anche il regime di governo da lui con tanta arte ed acutezza escogitato non possa essere tradotto in atto. Riconosce che anche le città e gli stati sono mortali (189) e rimpiange la sorte del cittadino che vive in siffatta età di decadenza della sua patria; ma ciò non si può mutare ed è una sventura personale, perché alla città accade solo ciò che le doveva accadere secondo il corso delle cose. Onde accetta questa condizione con un sospiro e diventa egli stesso uno strumento del despotismo. Ed anche per ciò ha pronta la giustificazione: è ufficio di buoni cittadini, quando la patria viene in mano di tiranni, cercare di acquistare autorità presso di loro a fin di bene, ed è interesse della città che il tiranno sia circondato da uomini onesti (220).

Quando nell'autunno del 1529 l'esercito imperiale si avvicinava a Firenze, egli abbandonò la sua villa e si recò a Bologna. Ne seguì che in città, dove era sempre rimasto sospetto, lo si dichiarò ribelle e gli furono quindi confiscati i beni (il 17 marzo 1530). Ciò ebbe un'influenza decisiva nelle sue risoluzioni. Recatosi a Roma, offerse i suoi servigi a papa Clemente VII, che dopo la capitolazione di Firenze (10 agosto 1530) lo pose a capo del governo insieme con Baccio Valori, Francesco Vettori e Roberto Acciaiuoli. Nei consigli che allora (1531) mandava a Roma, si poneva interamente dalla parte dell'assolutismo, che prima aveva sì spesso designato come dannoso e per Firenze impossibile; tuttavia metteva in guardia contro provvedimenti che inasprissero il popolo. Ma trovandosi in istrettezze pecuniarie desiderava un ufficio, che già prima gli era stato promesso dal papa, sicché nel maggio del 1531 andò governatore a Bologna. Nel 1532 ebbe gran parte nella riforma del governo di Firenze e dopo la morte di Clemente (1534) tornò in patria, dove entrò fra i consiglieri del duca Alessandro.

Nel 1535 quando a Napoli i fuorusciti fiorentini presentarono a Carlo V le loro lagnanze contro il duca, il Guicciardini assunse il poco bell'ufficio di difendere il tiranno. Nel 1537 dopo l'uccisione di Alessandro fu tra quelli che inalzarono Cosimo al trono. Risorsero allora nel suo animo le vecchie idee liberali ed egli sperava di limitare l'autorità assoluta del principe colla costituzione d' un senato; ma i suoi sforzi sortirono cattivo esito ed egli stesso perdette ogni autorità. D'allora in poi visse fino alla morte (maggio 1540) per lo più nella sua villa di Arcetri, occupato nella sua opera più importante, la *Storia d'Italia*.

Il Guicciardini comincia la sua storia là dove finisce quella del Machiavelli, coll'anno 1492, e la chiude col 1534, colla morte di Clemente VII, quando, dopo il ripetuto avvicendarsi della preponderanza tra Francia e Spagna, si stabilì durevolmente la dominazione spagnuola. Così il periodo della rovina della nazione italiana, periodo che nel racconto del Machiavelli si era veduto apparecchiarsi a poco a poco, qui ci si presenta allo sguardo in tutta la sua interezza. Mentre per lo addietro in Italia si scrivevano storie delle singole città e de' singoli stati, anche se in vario modo si seguivano i casi di tutta la nazione, il Guicciardini per primo, abbandonata questa ristretta concezione dei fatti, trattò la storia d'Italia in tutto il suo complesso e seppe insieme liberarsi da ogni interesse particolare e dar sempre ai fatti il loro pieno valore. La storia d'un paese diviso in numerosi stati formatisi separatamente e d'un tempo pieno di imbarazzanti viluppi, era tema assai difficile; ma il Guicciardini vi ha infuso ordine e chiarezza, per quanto era possibile. Egli si attiene ancora all'ordine annalistico, anzi più severamente che nell'anteriore *Storia Fiorentina;* la maggior varietà della materia sembrava richiedere uno scrupolo maggiore nell'osservanza della cronologia. Questo far punto alla fine di ogni anno e le interruzioni frequenti del racconto disturbano quando si desidera seguire lo svolgersi d' un determinato avvenimento, ma ci tengono invece presente di continuo la condizione di tutto il paese. Con largo sguardo il Guicciardini abbraccia tutto il cumulo degli avvenimenti, fa risaltare nei fatti che si svolgono l'uno accanto all'altro, le relazioni e le vicendevoli azioni e per lo più con destrezza trasporta il lettore dall'uno all'altro argomento. Il Ranke paragonò la composizione dell'opera a quella dell'*Orlando Furioso;* come l'Ariosto, il Guicciardini

tien sempre in mano tutte le fila de' suoi racconti, le spezza e poi le riannoda, secondo che richiede il processo dell'azione; ma certo lo storico, movendosi nel regno del reale, non ha la libertà necessaria a rendere quella vicenda così varia e attraente, come la rende il poeta nel regno della favola.

A base della *Storia d'Italia*, come della *Storia Fiorentina* stanno le più accurate ricerche; la raccolta dei materiali, che ancor si conserva, è argomento di gloria pel Guicciardini. Il giudizio sui fatti è sempre spassionato, imparziale, pieno di senno politico; la condotta dei governanti, gli errori e gli sbagli, onde tanti mali ebbero origine, sono sottoposti ad una critica opportuna; lo scrittore non risparmia nessuno, neppure quelli che aveva servito personalmente. Sennonché nel Machiavelli questo biasimo sarebbe stato più vivace e personale: « mi sfogo accusando i principi, che hanno fatto tutti ogni cosa per condurci qui », egli scriveva verso la fine del 1525, quando si accingeva a continuare la sua storia. Il Guicciardini non accusa, ma ritrae e critica, e come la sua disapprovazione, così anche il suo plauso è freddo; egli vede chiaramente tutti gli errori che si sono commessi a Firenze dopo la rivoluzione del 1527, e nulla dice dell'eroismo con cui la città sostenne l'assedio. Il suo tempo gli porge sì pochi esempi di abnegazione, che il suo sperimentato scetticismo ci crede appena. Dovunque vede in gioco solo motivi personali.

Nella motivazione appunto è la vera arte del Guicciardini. Lo distingue di nuovo dal Machiavelli il suo star tutto dentro alla realtà presente, che quegli considera ne' suoi aspetti generali; quindi nel Guicciardini una maggiore correttezza dei particolari, ai quali si accosta senza nessun preconcetto. I sentimenti e le impressioni che gli avvenimenti suscitano e donde scaturiscono le azioni, i disegni segreti dei governanti, le riflessioni e i motivi favorevoli o contrari ad una risoluzione sono svolti maestrevolmente. Il perché delle azioni era il problema che di continuo affaticava quei politici e intorno a cui esercitavano la loro acutezza, come s'è visto nella corrispondenza fra il Machiavelli e il Vettori. Fin dal principio della sua opera si offriva al Guicciardini occasione di manifestare splendidamente tale sua abilità. Ivi con fine analisi psicologica indaga passo passo fra lo scompiglio degl'interessi e delle gelosie i motivi che determinarono il contegno di ciascun principe. È uno dei più grandiosi ed istruttivi

quadri storici; la catastrofe che colpiva l'indipendenza della nazione è concepita in tutta la sua maestosa grandezza; dovunque appare l'importanza decisiva del momento, il che dà rilievo ed interesse ad ogni particolare, e i personaggi di quel dramma, Lodovico il Moro coll'interminabile trama delle sue menzogne e de' suoi intrighi, papa Alessandro colla sua avidità e la sua ambizione, Piero de' Medici, Alfonso di Napoli, il cardinale Giuliano della Rovere, vivono ancora come li ha disegnati il Guicciardini.

A questo scopo della motivazione psicologica servono principalmente anche i discorsi inseriti qua e là. Almeno per il contenuto, essi sono in gran parte autentici quantunque abbelliti, ed anche lo spirito con che sono composti è quello stesso con cui possono essere stati realmente pronunciati. Trattandosi di personaggi contemporanei, l'autore poteva meglio riuscire a cogliere il tòno opportuno. Dinanzi a una decisione importante gli piace specialmente drammatizzare il pro e il contro in due discorsi contrapposti.

In quest'ultima opera del Guicciardini lo stile si è fatto molto più pesante. Sebbene nella *Storia d'Italia* non manchino latinismi di costruzione, tuttavia vi troviamo non tanto quella forma d'organamento letterario del periodo che allora era in voga, quanto un'esagerazione della maniera stilistica che appare già nella *Storia Fiorentina* del Guicciardini stesso e che si fonda sulla forma stessa del suo pensiero. Il suo modo di osservare abbraccia sempre le cose da tutti i lati ad un tratto ed egli vuol esaurire tutte le varie circostanze per dare la motivazione nella sua interezza. Così le proposizioni principali sono caricate di numerose proposizioni secondarie; le cause degli avvenimenti e i motivi delle azioni sono legati in lunghe serie per mezzo di gerundi e di participi. Questi interminabili periodi del Guicciardini sono famosi; essi divengono più pesanti specialmente verso la fine dell'opera e forse sarebbero stati semplificati in un'ultima revisione.

Degli scritti del Machiavelli solo pochi, e non i più importanti, furono stampati durante la vita dell'autore; di quelli del Guicciardini nessuno affatto. La *Storia d'Italia* fu pubblicata nel 1561, quando ne uscirono soltanto sedici libri; gli ultimi quattro, che portano le tracce della mancanza della lima, nel 1564. Le molte altre sue opere vennero in luce solo a' nostri giorni e fecero conoscere l'autore in tutta la sua importanza.

Il terzo scrittore politico fiorentino, Donato Giannotti, si accosta nel modo di sentire più al Machiavelli, di cui studiò diligentemente le opere, che al Guicciardini, col quale invece si accorda spesso nelle teorie. Nato di famiglia poco ragguardevole il 27 novembre del 1492, ottenne nel 1527 (23 settembre) dopo la morte di Francesco Tarugi, l'ufficio già occupato dal Machiavelli, cioè il segretariato dei Dieci, e si adoperò con zelo per la difesa della città. Dopo la capitolazione sarebbe stato pronto, come il Machiavelli nel 1512, ad entrare al servigio del vincitore, e a tale scopo si recò a Roma con una commendatizia di Girolamo Benivieni (del 27 settembre 1530) a Jacopo Salviati, forse nella speranza che si mantenesse il regime repubblicano e che s'ascoltassero i suoi consigli. Invece fu confinato prima in un territorio fra sei e venti miglia da Firenze e poi (dal 1533 alla fine del '35) a Bibbiena; dopo di che gli si permise di dimorare nuovamente nel suo possedimento di Comiano. Frutto d'un anteriore viaggio a Venezia fu il suo scritto *Della Repubblica de' Viniziani* in forma di dialogo fra Trifone Gabriello e il fiorentino Giovanni Borgherini, composto già nel 1526, ma rimaneggiato nel 1530. Egli descrive con gran diligenza le istituzioni della repubblica, specialmente il complesso sistema di elezione dei magistrati, e studia storicamente il nascere delle singole istituzioni. La costituzione di Venezia, per la quale egli per primo usa il paragone divenuto famoso della piramide, sembra a lui, come al Guicciardini, la più perfetta; vi trova da scartare appena qualche cosa. Perciò i suoi disegni per le riforme della repubblica fiorentina sono interamente foggiati su quel modello, al quale si attiene molto più fedelmente che il Guicciardini stesso, sì nel *Discorso sopra il fermare il governo di Firenze*, che indirizzò nel 1527 al gonfaloniere Niccolò Capponi, e sì nei quattro libri *Della Repubblica Fiorentina,* che scrisse durante l'esiglio, pare nel 1531.

Se il Guicciardini giudica condizione di particolare importanza per il buon andamento dello stato, che siano soddisfatti i desideri e le aspirazioni dei diversi ceti, la brama di libertà della moltitudine e la maggiore o minore ambizione dei singoli cittadini, il Giannotti fonda addirittura su questo concetto le sue considerazioni, reputando che solo quella condizione possa assicurare stabilità all'edificio dello stato. Nel governo misto foggiato alla veneziana essa è perfettamente attuata e contro l'assolutismo dei

magistrati si hanno guarentige che le anteriori costituzioni fiorentine non presentavano. Quella forma di governo è un *corpo piramidato*, che ha la base nel gran consiglio, che salendo si restringe nel senato e in un collegio e che al vertice mette capo al gonfaloniere a vita; ufficio eminente, come quello del doge, non tanto per autorità, quanto per splendore ed onore, essendovi personificata la maestà dello stato. Il principio fondamentale della costituzione è questo: che il numero ristretto consiglia ed eseguisce, ma non decide; ciò spetta, per iniziativa di quello, al numero maggiore, al senato e al gran consiglio; così divengono impossibili l'arbitrio e l'intromissione dei privati interessi. Consiglio, deliberazione ed esecuzione nelle stesse mani, sono assolutismo.

Il Giannotti non possiede l'originalità del Machiavelli e del Guicciardini e neppure l'energia stilistica del primo, né la precisione del secondo. La sua esposizione è talvolta prolissa e cade in ripetizioni. Egli non fonda il suo sistema su argomentazioni così profonde ed universali, come son quelle degli altri due statisti fiorentini, e giudica le cose piuttosto dal di fuori secondo gli effetti che si sono veduti. Il merito principale de' suoi scritti sta nella descrizione accurata delle istituzioni che sono o furono già in vigore, e nella critica di esse, la quale egli esercita in una maniera così ampia ed istruttiva, come nessuno de' suoi predecessori aveva fatto.

Repubblicano per convinzione profonda, il Giannotti sperava di veder attuate le sue idee. Credeva che se gli affari fossero stati meglio condotti, Firenze sarebbe uscita vincitrice dalla lotta del 1529 ed avrebbe acquistato gloria eterna; ora pensava che la oppressione tirannica dovesse presto condurre ad una nuova rivoluzione cittadina e che allora si sarebbero evitati gli errori dei governi passati. La costituzione da lui consigliata avrebbe eliminato ogni pericolo interno, la milizia ogni esterno, e se la fortuna avesse concesso alla città di ottenere una sola vittoria con armi proprie, la sua gloria avrebbe toccato il cielo (*Della rep. fior.*, IV, 7): « E non saria, egli dice con entusiasmo, maraviglia alcuna se Firenze diventasse un'altra Roma, essendo il subietto, per la frequenza e la natura degli abitatori e fortezza del sito, d'uno imperio grandissimo capace ». Ma la rivoluzione non ebbe luogo. Nel 1535, dopo la morte di papa Clemente, egli indirizzò a Paolo III un *Discorso delle cose d'Italia*, in cui mostrava come il re di Francia desi-

derasse la guerra, ma non potesse condurla se non in Italia e coll'aiuto dei principi italiani, e come invece l'imperatore desiderasse la pace, reputandola il miglior mezzo per raggiungere il suo scopo, cioè la sottomissione di Milano e l'intero dominio della penisola. Le potenze italiane dovevano prevenire questo pericolo, mantenere la loro indipendenza o riacquistarla prima che fosse troppo tardi, mediante la lega con Francia, che sarebbe stata contenta di umiliare l'imperatore e che non aspirava più a dominio in Italia, e mediante la lega col re d'Inghilterra potente per le sue ricchezze. Questo è il partito che l'autore giudica ragionevole, ma prevede che per comodità sarà preferita la pace foriera di schiavitù. Così accadde infatti; ancora nello stesso anno il ducato di Milano per la morte di Francesco Sforza (1° novembre 1535) pervenne nelle mani dell'imperatore, la cui autorità era ormai onnipotente.

Dopo l'uccisione di Alessandro de' Medici, il Giannotti venne, sul principio del 1537, a Firenze, ma ne partì pochi giorni appresso, vedendo minacciata la propria libertà, e si recò a Bologna, dove erano gli esuli più ragguardevoli. Nel maggio fu ancor una volta a Firenze, mandatovi dal cardinale Salviati in occasione delle trattative infruttuose coll'ambasciatore imperiale, e pare che poi sia stato presente alla giornata di Montemurlo, nella quale, dopo scaramucce senza importanza, Filippo Strozzi fu fatto prigione il primo d'agosto. Il Giannotti andò di nuovo a Bologna e al principio del 1538 a Venezia. Entrato al servigio del cardinale Niccolò Ridolfi, il quale era uno dei capi de' fuorusciti fiorentini, visse con lui dal 1543 al 1545 a Vicenza, dove il Ridolfi era vescovo, e poi per lo più a Roma in intima relazione con Michelangelo. Dopo la morte del cardinal Ridolfi, si acconciò col cardinale Francesco di Tournon, cui accompagnò più volte in Francia. Nel 1563 pose di nuovo stabile sede a Venezia e visse indipendente, tranquillo, felice, provveduto di sufficenti entrate grazie ai beneficî del cardinale Ridolfi ed occupato nella cura delle sue nipotine. Più tardi (1566) lo troviamo a Padova, e nel 1571, chiamato da Pio V, a Roma come segretario dei Brevi; ma per l'età sua avanzata si mostrò inetto a quell'ufficio, onde fu tosto destituito. Morì a Roma nel 1573.

Negli ultimi suoi anni il Giannotti fu poco fecondo come scrittore e non fece quasi altro che rielaborare le sue opere anteriori. Nel 1540 diede alle stampe il dialogo *Della repubblica de' Vini-*

siani e due anni prima aveva scritto al Varchi (il 10 luglio 1538): « Poi che non possiamo ragionare de' fatti nostri, ragioneremo di quelli d'altri e non saremo banditi da casa ». Infatti egli ebbe sempre cura di tener nascosta la sua opera sulla repubblica fiorentina, nella quale parlava con grande severità della tirannide medicea, la mostrò solo agli amici più fidati e non ne diede copia a nessuno; essa comparve per la prima volta soltanto centocinquant'anni dopo la sua morte. La scienza politica, che traeva nutrimento dalla realtà, era nata a Firenze dalla libera vita dello stato ed ivi morì con essa per risorgere più tardi in un'altra repubblica.

XXIII.

Il Bembo.

Girolamo Fracastoro sul principio del secondo libro del suo poema *De morbo gallico* lamenta le molte sventure che in breve tempo avevano colpito l' Italia, la perdita dell'avita potenza, la sottomissione agli stranieri, guerre, malattie, saccheggi di città, rovine di troni, inondazioni, fame. Ma egli si consola: questa età ha pure avuto anche la gloria di aprire all'umano ardimento tutta la sconfinata estensione del mare e di sollevar la coltura all'altezza di una splendida perfezione; si è udito il canto d' un Pontano, d'un Bembo e di tanti altri che i secoli venturi porranno accanto ai grandi antichi, e a Roma regna un Leone,

> Unus, qui aerumnas post tot longosque labores
> Dulcia iam profugas revocavit ad otia Musas.

La superiorità della loro coltura doveva compensare gl' Italiani delle loro tristi condizioni politiche; ed il Vida alla fine del secondo libro della sua *Poetica* cantava:

> Artibus emineat semper studiisque Minervae
> Italia et gentes doceat pulcherrima Roma,
> Quandoquidem armorum penitus fortuna recessit....

Quell'età, nella quale l'arte e la poesia italiane fecondate dagli studi classici si allietarono d' una seconda fioritura, prese nome da Leone X, perché questi fu non l'unico, ma il più splendido tipo del principe mecenate ed amante del bello. A Roma stessa lo aveva preceduto papa Giulio II, cui spetta in gran parte il merito di aver riuniti colà da ogni regione d'Italia artisti eccel-

lenti e di aver posto mano a grandiosi lavori. Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, salito all'onor della tiara col nome di Leone X, portava seco dalla famiglia paterna le inclinazioni artistiche e letterarie. Appena eletto (1513), ancor prima di lasciare il conclave egli scelse a suoi segretari i due più eleganti latinisti, il Bembo ed il Sadoleto. La sua liberalità non aveva confini, onde morendo (1521) lasciò debiti colossali. Ma il suo gusto non era punto esclusivo; gli piaceva il buon umore anche se provocato da scherzi sguaiati; formavano la sua delizia le commedie scollacciate, come la *Calandria* del Bibbiena e i *Suppositi* dell'Ariosto, oppure i buffoni, come fra Mariano, Camillo Querno detto l'Archipoeta, o il Baraballo l'abate di Gaeta, che fece condurre in trionfo sur un elefante, coronato di cavolo e d'alloro. Da vero fiorentino e da vero Medici egli sapeva, secondo le esigenze del momento, comparire in pubblico con tutta la solenne dignità conveniente al vicario di Cristo o abbandonarsi liberamente allo scherzo e al motteggio. Era avido di splendore e di gloria e bramava l'inalzamento della sua famiglia, ma anelava anche al piacere. « Lasciaci godere il papato, poiché Dio ce l'ha dato », avrebbe detto dopo la sua elezione al fratello Giuliano. Volontieri e con vivo interesse si occupava di ordinar feste; amava il gioco e i banchetti, ancorché per sua natura fosse sobrio, e trovava uno speciale diletto nella caccia. Esteriormente la sua devozione era grande; diceva ogni giorno la messa e digiunava due o tre volte la settimana; ma odiava i monaci per le loro continue esortazioni alla penitenza e per le noie che gli procuravano, e codesto odio fu accresciuto dal monaco tedesco che così bruscamente gli turbò la sua vita gaudente e di cui non intese l'importanza più che non la intendessero la maggior parte degli Italiani di quel tempo.

Parve allora che l'onnipotenza del papato si personificasse ancora una volta in Leone e che splendidi spettacoli, grandiosi edifici, magnifiche creazioni artistiche ne affermassero la maestà. Il Concilio Laterano diede una vittoria alla suprema autorità chiesastica; ma l'anno stesso in cui quello fu chiuso (1517), Lutero affiggeva le sue tesi contro le indulgenze alla chiesa del castello di Wittenberg. Intanto la speranza di pace che l'avvenimento al trono del figlio di Lorenzo aveva in molti destato, andava in gran parte delusa. Anche Leone, ondeggiando fra Spagna e Francia, seguì la malfida politica dei piccoli principi e nella guerra d'Ur-

bino (1517) strappò al duca il suo stato in favore del nipote Lorenzo, lasciò devastare a' suoi soldati l'infelice regione e per questa cattiva causa spese le entrate della Chiesa. Vendicò crudelmente nel sangue la congiura del cardinal Petrucci contro la sua vita e se ne valse per estorcer danaro dai pretesi complici. Il continuo bisogno di quattrini lo condusse a violazioni del diritto, alla vendita degli uffici, dei cappelli cardinalizi, delle prelature. Leone come principe non fu né grande, né buono, e fu ancor meno un buon papa; ma la sua coltura, la sua affabilità, il suo amore per l'arte, il suo vivo sentimento del bello, la generosa protezione di quelli che il bello incarnavano nelle loro creazioni, sebbene anche per ciò egli distraesse dal loro vero scopo i beni della Chiesa, hanno circondato nella storia la sua figura d'un'aureola di gloria. La fama di Leone X dimostra ancora una volta ciò che tanto spesso i poeti del Rinascimento avevano proclamato, essere la loro penna quella che assicurava a' principi la gloria tra le generazioni avvenire.

L'inizio d'ogni nuovo incremento degli studi classici è contrassegnato da un vigoroso ravvivarsi dell'amore per il greco. Un tale ravvivamento si nota così nel Petrarca e nel Boccaccio come al tempo del Crisolora, del Filelfo, del Guarino, dell'Aurispa; e di nuovo si manifestò allora alla fine del secolo XV e al principio del XVI. Scarseggiavano ancora le edizioni degli autori greci nella lingua originaria; se ne contavano soltanto quattro, quando Aldo cominciò ad operare. Aldo Pio Manuzio da Sermoneta presso Velletri (1450-1515) si accinse all'impresa gigantesca di offrire al comune dei lettori per la prima volta i più degli scrittori greci e in forma più comoda anche i latini. Intorno al 1490 piantò a Venezia la sua famosa tipografia, dalla quale nel 1494 uscirono i primi libri greci e nel '95 la prima opera importante, l'*Organon* di Aristotile. Egli diede alle sue edizioni e mise in voga il maneggevole formato in ottavo, inventò ed usò gli eleganti tipi corsivi ad imitazione del carattere manoscritto (del Petrarca). Insieme col greco Giorgio Gregoropulos e con Scipione Fortiguerra da Pistoia, che grecizzando il suo nome si chiamò Carteromaco, fondò pure a Venezia un'accademia di Filelleni. Gli statuti, compilati dal Fortiguerra in lingua greca, stabilivano che i membri dovessero parlare soltanto greco; chi trasgrediva questa legge, doveva pagare una piccola ammenda e col denaro raccolto Aldo ordinava poi un ban-

chetto comune. Codesti accademici ed altri segnalati grecisti e latinisti del tempo dedicavano la loro attività alla costituzione e alla correzione dei testi aldini: accanto al Carteromaco, Varino Favorino (Guarino da Favera presso Camerino), il Bembo, il Navagero, i greci Marco Musuro, Demetrio Doucas ed altri. Leone X prese volonterosamente sotto la sua protezione questi nobili sforzi e rinnovò ad Aldo il privilegio già concessogli dai pontefici precedenti per i suoi tipi. La prima edizione di Platone nel testo originale, la quale vide la luce presso Aldo nel 1513, fu dedicata al papa con una bella elegia greca del Musuro. Leone fece venire a Roma quest'ultimo e Gio. Lascaris, e fondò sul Quirinale uno speciale istituto dove un certo numero di giovani greci ricevevano ospitalità, vitto, educazione. Il favore che il pontefice concedeva agli studi greci, indusse anche il cretese Zaccaria Calliergi, che aveva, come Aldo, la sua tipografia a Venezia, a trapiantarsi a Roma.

Papa Leone amava la poesia latina e vi si provò talvolta egli stesso componendo alcuni versi. In quel tempo gli antichi furono imitati in Italia colla più grande perfezione e la poesia latina raggiunse il più alto grado di correttezza, di eleganza, di lindura, mentre d'altra parte solo di rado possedeva ancora alcunché di quella freschezza ed originalità che abbiamo trovato nel Pontano. Roma era il ritrovo di quei latinisti e di là splendeva loro il sole dei favori; ma i principali ebbero loro patria nell'Italia superiore.

Ercole Strozzi, nato nel 1471, figlio di Tito Vespasiano, compose le sue elegie e i suoi epigrammi a Ferrara; celebrò la duchessa Lucrezia Borgia e per compiacerla fece l'apoteosi del fratello di lei, Cesare, in una lunga poesia deploratoria. Dal 1498 al 1506 tenne l'ufficio di giudice de' Savi, cioè di capo dell'amministrazione comunale, in luogo del vecchio suo padre, e lo depose dopo la morte di questo per dedicarsi di nuovo interamente alle occupazioni letterarie. Ma appena due anni dopo, la notte del 6 giugno 1508, fu assassinato in istrada per ordine, si credette, d' un potente personaggio, cioè del duca Alfonso, di cui lo Strozzi avrebbe suscitato la gelosia sposando la bella Barbara Torelli (il 24 maggio). Giovanni Cotta da Vangadizza presso Legnago andò a Napoli nel 1503 per istringere relazione col Pontano e riceverne ammaestramenti; appartenne all' accademia fondata dal condottiero Bartolommeo d'Alviano e dopo la battaglia sull'Adda voleva seguirlo nella pri-

gionia francese. Non avendoglielo i nemici permesso, egli si recò invece presso papa Giulio per incarico dell'Alviano e durante questa missione morì ventottenne di peste nel 1510 a Viterbo. Di lui ci sono rimaste poche poesie, tra le quali divenne famosa una voluttuosa elegia *Ad Lycorim* sul gusto del Pontano. Nei versi latini del Bembo tanto ammirati si nota insieme con una forma ricercata la stessa mancanza di contenuto che ne' suoi versi italiani. Maggiore intimità e calore di sentimento hanno le elegie del nobile veneziano Andrea Navagero, il quale, nato nel 1483, succedette nel 1515 al Sabellico come bibliotecario della preziosa libreria donata dal Bessarione a S. Marco e come storiografo della repubblica, dimorò per tre anni (dal 1525) in Ispagna in qualità d'ambasciatore e morì l'8 maggio 1529 a Blois, oratore presso il re di Francia. Le egloghe del Navagero tengono un posto segnalato tra le innumerevoli che furono composte in quel tempo, per il loro carattere meno convenzionale; citiamo ad esempio quella intitolata *Jolas,* nella quale il pastore narra come vedesse per la prima volta la sua Amarillide ed essa lasciasse cadere la sua ghirlanda come segreto pegno d'amore. Ancor più originali e per la loro naturalezza più efficaci sono le piccole scene idilliche e i quadri campestri che il Navagero ama disegnare negli epigrammi. In uno di questi, per es., egli descrive un luogo di riposo presso ad una fonte, dolcemente fresco, mentre all'intorno arde il meriggio: *Et gelidus fons est et nulla salubrior unda*; in un altro il pastore promette alla sua Leucippe di portarle dalla città doni, che ella, sfuggendo di soppiatto alla madre, riceverà la sera fra gli avellani: *Cum primum clauso pecus emittetur ovili*; in un terzo rappresenta la Jella che, cogliendo fiori nel giardino, trova fra le rose Amore e inavvedutamente lo intreccia nella ghirlanda: *Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos*; in un quarto prega la notte di nascondere la sua visita all'amata: *Nox bona quae tacitis terras amplexa tenebris.*

Queste poesiole furono manifestamente il modello degli epigrammi idillici di Marco Antonio Flaminio, alla fine del terzo libro de' suoi *Carmina.* Ivi si incontrano pure tratti graziosi, ma il Flaminio non vi uguaglia il Navagero. All'incontro assai belle e piene di una dolce e seducente onda di tenera melanconia sono le elegie pastorali del Flaminio e i suoi epitafi del IV libro per la morte di Jella, consunta giovinetta dall'amore per Jola, quando questi

per desiderio del padre sposò contro sua voglia Nisa. M. A. Flaminio, figlio di Giannantonio, che fu pure poeta latino, nacque a Serravalle nel 1498 e appena sedicenne andò a Roma alla corte di Leone X. In un viaggio a Napoli imparò a conoscere il Sannazaro; dimorò nel 1515 ad Urbino in casa del Castiglione, studiò poi a Bologna e, ritornato nel 1519 a Roma, fu al servizio prima del protonotario Sauli e poi del datario Giberti, cui seguì anche nella diocesi di lui a Verona. Dal 1538 al 1542 visse nell'Italia meridionale, specialmente a Napoli e a Caserta, per rinfrancare la sua malferma salute; ed era là *(in valle Taburni)* quando compose le sue poesie per Jella. Spirito puro e serio, si diede con ardore ognora crescente alla pia meditazione; a Napoli entrò in relazione con Juan de Valdés e nel suo vivo bisogno di religione si sentì attratto dalle dottrine dei riformatori. Ma poi che ebbe lasciata quella città, il cardinal Polo, a Viterbo, lo ricondusse all'ortodossia. Rimase quindi al servizio di lui, lo seguì nel 1545 al concilio di Trento e morì in casa sua a Roma il 18 febbraio del 1550. Da Trento aveva indirizzato al suo benefattore, il cardinale Alessandro Farnese, una parafrasi di trenta salmi in versi giambici da lui composta.

Le più lunghe poesie latine appartengono al genere didascalico o trattano argomenti religiosi. Girolamo Fracastoro veronese, nato nel 1483, ebbe gran fama come medico e fu uno dei più insigni eruditi del suo tempo; prese parte, come il Cotta, all'accademia di Bartolommeo d'Alviano e lo seguì nelle sue spedizioni militari. Dopo la battaglia sull'Adda fece ritorno in patria. Paolo III lo creò medico del concilio di Trento e si valse di lui per riuscire a trasportar quel consesso a Bologna col pretesto del pericolo della peste (1547). Il Fracastoro visse alternatamente a Verona stessa e nella sua villa sul colle di Incaffi presso il lago di Garda, dove morì ai 6 d'agosto del 1553; nel 1559 gli fu eretta a Verona una statua. Il suo poema in tre libri *De morbo gallico*, dedicato al Bembo, tratta dell'origine e dei sintomi della malattia e dei mezzi di cura. Come ornamenti poetici vi sono inserite descrizioni di spettacoli naturali e favole d'origini, secondo l'uso del Pontano che il Fracastoro prese a modello e superò nella correttezza della forma, ma non pareggiò affatto nella grazia dell'invenzione. Una generazione che riusciva a maneggiare la lingua morta con tanta abilità, si sentiva attratta verso la poesia didascalica anche dalle

gravi difficoltà che questa presentava, quando si affaticava intorno ad argomenti non trattati dagli antichi, pur proponendosi di rimaner sempre elegante e chiara; anzi appunto da esse. Così il Vida ne' suoi poemi didascalici, cioè nei due libri sulla coltura dei filugelli *(Bombyces)* e nei tre sulla poesia epica *(Poetica)*, maneggia il latino con la più grande facilità, sempre garbato nell'esposizione della materia, sempre immaginoso e perspicuo nella locuzione. Opera mirabile è specialmente il suo poema sul gioco degli scacchi *(Scacchia ludus)*, nel quale una partita a scacchi fra Apollo e Mercurio è descritta come una vera battaglia con tutte le sue incertezze e le sue vicende, e le figure nelle loro diverse posizioni appaiono di continuo come persone vive.

Nel grande poema filosofico-didattico di Marcello Palingenio Stellato sono scarse tracce di quella ricerca della forma perfetta che era allora generale; anzi vi si nota la trascuranza della forma e vi appare uno spirito tutto intento invece alla contenenza. Sotto quel nome anagrammatico si nascondeva, com'è verosimile, un Pier Angelo Manzolli dalla Stellata nel Ferrarese. La notizia che fosse medico del duca Ercole II d'Este, non ha sufficenti guarentige d'esattezza; è certo però che egli lodò specialmente la professione del buon medico fra quelle che il saggio può abbracciare (l. X) e che dedicò a quel duca l'opera sua. Questa non può dunque aver veduta la luce prima della fine del 1534, quando Ercole II salì al potere; ma stando alle allusioni storiche (alla fine dei l. VIII, IX, X), fu composta fra il 1528 ed il 1530. Egli la intitolò *Zodiacus Vitae* e pose in fronte a ciascuno dei dodici libri il nome d' una delle costellazioni dello Zodiaco, perché — così il proemio poetico di Tommaso Scaurano — la vita guidata per la via della sapienza splende come il sole nel percorrere lo Zodiaco. L'autore dà ammaestramenti di vita saggia e quindi felice; insegna morale, metafisica, cosmologia, senza un giusto ordine, con digressioni continue e molte ripetizioni; accumula spesso luoghi comuni, ma ha anche pensieri e tratti originali ed arditi, specialmente sull'origine del male e sulle relazioni fra Dio e l'uomo. Come molti suoi contemporanei, non ha riguardi nell'affermare ciò che la ragione gli detta, ma non isconfessa mai il dogma, che si lasciava tranquillamente sussistere senza rilevare le contradizioni. Così fecero il Machiavelli, il Guicciardini, il Pomponazzi. « È eterno il cielo? » domanda Palingenio (XI). La ragione risponde di sì; ma la reli-

gione comanda di negarlo: *Succumbat ratio fidei et captiva quiescat.* Carattere morale ha l'aspra satira che egli fa dei potenti e degli ecclesiastici. Con invenzione lucianesca riprende anche i monaci d'un determinato convento di Rimini (fine del l. IX) e papa Clemente, che si preparava a combatter Lutero non con argomenti, sibbene colle armi; ma a questo proposito non tralascia neppure di scagliare una pietra contro Lutero (fine del l. X). Egli distingue sapienza e scienza, e disegna una viva caricatura del *praeceptor*, del professore umanista che corrompe la gioventù insegnandole favole vane e lascive (l. IX).

Come il Fregoso, il Folengo, il Trissino e molti altri in quell'età, così il Palingenio ha la tendenza a personificare le sue idee e a designarle con nomi greci significativi. Timalphes, figlio di Arete, lo ammaestra e gli è guida nel regno della luna; Sarcotheos è Lucifero, il principio del male, e Typhurgos, Aplestos, Philocreus, Miastor sono i quattro dèmoni, che in forma di terribili re sottoposti a Sarcotheos signoreggiano le quattro plaghe del cielo e rovinano col vizio l'umanità. Ma questi esseri sono per l'autore qualche cosa di più che allegorie e simboli. Egli crede ai demonî e agli spiriti buoni e cattivi, che in numero infinito popolano gli elementi, gli astri ed anche il mondo sopraceleste della pura luce, e crede all'astrologia e alla magia. Gli spiriti che abitano sotto i cieli, sono in relazione cogli uomini, parlano con loro, li amano; noi abbiamo forza di costringerli, di renderceli servizievoli, e il demonio Sarracilo racconta (X) come un tedesco lo tenesse prigioniero in una fiaschetta, finché questa si ruppe ed egli ridivenne libero. Così questo poema co' suoi diversi elementi mostra pienamente in qual modo si considerasse allora il mondo e rispecchia il risorto sapere classico, i primi ardimenti della ragione che tenta di acquistare la sua libertà, e infine la superstizione. Con questa però va congiunto nell'autore un vero sentimento religioso, un'ardente aspirazione verso il cielo, la quale talvolta si manifesta nel libero impeto dell'inno e solleva il lettore dall'aridità didascalica. Alla fine il Palingenio indirizza il suo libro ai buoni ed ai dotti e lo eccita a ricercare popoli e regni diversi e a diffondere largamente il nome dell'autore. Questo desiderio fu soddisfatto; appunto all'estero lo *Zodiacus Vitae* fu molto letto ed ebbe onore di traduzioni nelle lingue volgari, mentre in Italia fu presto lasciato da banda. Il pubblico si scandalizzò dei difetti della forma e l'Inquisi-

zione vi trovò dottrine eretiche; anzi le ossa dell'autore furono disseppellite e abbruciate (1549).

Poco tempo dopo lo *Zodiacus Vitae*, fu composto un altro poema filosofico, al cui autore doveva toccare una sorte ancora peggiore: intendo i tre libri *De animorum immortalitate* di Aonio Paleario (Antonio Paleari) da Veroli nel Lazio. Esperto ciceroniano, professore di lingua latina e greca a Lucca (dal 1546) e poi a Milano (dal 1555), intorno al 1567 egli fu citato come eretico al tribunale dell'Inquisizione a Roma, dove con coraggio e fermezza sofferse, vecchio settantenne, il martirio (3 luglio 1570). Ma il poema, da lui dedicato al re dei Romani Ferdinando, è opera degli anni giovanili, quando il Paleario era a Padova e vi coltivava l'amicizia del Bembo. Fu infatti messo a stampa nel 1536, né contiene traccia delle più tarde inclinazioni del poeta al protestantesimo. Per provare, nel primo libro, l'esistenza d'un Dio e, nel secondo, l'immortalità delle anime umane, il Paleario si vale, come dice egli stesso, degli argomenti degli Stoici e dei Peripatetici. Nel terzo libro, dove rappresenta il soggiorno delle anime nel mondo ultraterreno, segue la dottrina della Chiesa e le immaginazioni popolari e quindi raggiunge una maggiore efficacia poetica. I segni precursori del giudizio finale, l'apparire della divinità, la risurrezione dei morti sono scene dipinte a vivi colori; la beatitudine eterna è ritratta colle immagini sensibili del banchetto presso il Re celeste, e qui, come altrove, l'autore chiama le cose con nomi classici, *voces rerum, non sensa secuti, Ipsa ut verba cadant numerosa et dulcia in aures* (I, 394).

Nella poesia narrativa religiosa i mezzi artistici dell'epica classica sembravano indispensabili e tutti li usavano senza scrupolo, come il Sannazaro nel *De partu Virginis*. Giovanni Battista Spagnoli, detto Battista Mantovano (1448-1516), frate carmelitano e dal 1513 generale del suo ordine, si valse in maniera eccessiva di tali pagani ornamenti, in ispecie nelle *Parthenicae*, poesie che cantano la vita di Maria e d'altre sante vergini, e se ne giustificò nell'*Apologeticon*, diretto contro i suoi critici. Certo, egli dice, i poeti cristiani più antichi hanno evitato gli ornamenti di tal fatta; ma ora che la vittoria della vera fede e la sconfitta dei demonî sono assicurate, si può senza pericolo giovarsi dei nomi di questi e presentare come trofei al Dio uno le bellezze dell'arte pagana. Nel *Joseph* del Fracastoro, che fu il lavoro della vecchiaia del

poeta e rimase incompiuto, men palese è il contrasto della forma col soggetto, perché le storie dell'antico Testamento sono invero più umane che divine. A questo proposito è caratteristico il fatto che l'episodio della moglie di Putifarre, nel poema chiamata Jempsar, abbia esercitato un fascino speciale sul poeta. Là egli si trovò dinanzi ad un argomento di genere ovidiano e riuscì felicemente nel rappresentare la passione, facendo della brutale Putifarre biblica una Fedra, che un fuoco infernale accende d'amore irresistibile.

Ma ammessa per giustificata l'impresa di spogliare la narrazione biblica della sua ingenua e commovente semplicità e di riprodurla con solennità e pompa maggiori, conviene confessare che il Vida vi si provò con miglior successo d'ogni altro. Il cremonese Marco Girolamo Vida (1490-1566) della Congregazione dei Canonici regolari lateranensi, fu da papa Leone investito del priorato di San Silvestro in Frascati e da Clemente VII eletto protonotario e poi vescovo d'Alba in Piemonte (1532). Dopo avere scritto negli anni giovanili i suoi poemi didascalici, cominciò per eccitamento di Leone X la *Christias*, la quale però non venne in luce se non nel 1535. Il poema, diviso in sei libri, canta la Passione e la Risurrezione; tutto il resto della vita di Cristo e in generale la parte più importante degli Evangeli è riassunta nei racconti di Giuseppe e di Giovanni dinanzi a Pilato (l. III e IV). La ricca, spesso magnifica esposizione non è però così pomposa come quella del Sannazaro; gli ornamenti non sono così accumulati; l'elemento classico-mitologico disturba meno, perché compare solo nelle parole, non nella trattazione in senso più largo; i personaggi parlano un linguaggio meno altisonante e più adatto al loro carattere. In alcuni luoghi l'autore s'inalza ad un'efficace intonazione patetica, specialmente nella rappresentazione della trasfigurazione e in quella della morte di Cristo.

L'uso dell'elemento classico-mitologico dipendeva in parte anche dallo studio della perfetta purezza dell'elocuzione e dalla cura scrupolosa che tutti ponevano nell'evitare quanto non appartenesse alla tradizione antica. Perciò non appena si aveva a fare con idee specificamente moderne, venivano fuori, massime nella prosa, quelle prolisse e faticose circumlocuzioni che divennero più tardi ridicole. Naldo Naldi nella *Vita Jannotii Manetti* (scritta dopo il 1494) chiama il nuovo Testamento « eam historiam, quae scripta est post Christi adventum quave actiones eius atque facta resque omnes

ab eo gestae continentur, dum inter mortales in terris versaretur »; e un monaco olivetano « quidam ex iis viris qui religioni nostrae vehementer addicti montem incolunt oleis refertum ». La Signoria è per lui « collegium quod summo haeret magistratui » e il gonfaloniere « summi magistratus princeps, et cui a vexillo iustitiae ferendo nomen est indictum ». Pietro Summonte, nella dedicatoria premessa alla *Storia della guerra napoletana* del Pontano, credette di dover giustificare l'uso che l'autore vi fa di locuzioni come *comes, marchio, dux, princeps*, ecc. nel senso moderno. Gli umanisti più antichi e con essi il Pontano si erano spesso foggiate arditamente nuove parole secondo il bisogno e in generale scrivevano chiaro, semplice e in brevi proposizioni. Cicerone era stato il modello prediletto; ma solo alla fine del secolo XV il ciceronianismo divenne idolatria e Paolo Cortese, che il Poliziano combatté in nome della libertà stilistica, ne divenne il principale rappresentante, come più tardi nel secolo XVI il Bembo. Questi scrisse le sue lettere e la sua Storia veneziana in periodi complessi dalla cadenza solenne, ciascuno dei quali doveva essere un'opera d'arte; tuttavia non era così schifiltoso come taluni altri, nel nominare cose non classiche, manifestamente perché teneva a riuscire intelligibile.

Sennonché l'età in cui la nuova letteratura latina aveva ancora un'alta importanza di per sé stessa, volgeva lentamente alla fine, e l'italiano veniva ad essere riconosciuto dalla comune opinione come la vera lingua letteraria nazionale. Indarno lo combattevano alcuni, ai quali pareva vergognoso che nei libri si usasse l'idioma della plebe, e che non volevano rinunziare alla lingua universale; così Romolo Amaseo in un discorso tenuto a Bologna nel 1529 in occasione del convegno di Carlo V e Clemente VII, augurava che al consolidamento dell'impero romano allora avvenuto seguisse anche la restaurazione della lingua romana, e Francesco Florido Sabino, panegirista entusiastico del latino, nella sua *Apologia adversus linguae latinae obtrectatores* pubblicata nel 1536 chiamava l'italiano « linguam non vulgarem, sed immundam, non barbaram, sed ipsam barbariem ». Il latino rimaneva la lingua della scienza e cessava di essere la lingua della letteratura. Del quale riconomento dei diritti dell'italiano il Bembo ebbe il merito principale; la sua difesa e il suo esempio furono tanto più efficaci in quanto che egli stesso era maestro lodato di latine eleganze e quindi si

volgeva alla lingua materna non per necessità ma per elezione. Negli endecasillabi *Ad Sempronium* scriveva:

Nam pol, qua proavusque avusque lingua
Sunt olim meus et tuus locuti,
Nostrae quaque loquuntur et sorores
Et matertera nunc et ipsa mater,
Nos nescire loqui magis pudendum est,
Qui Graiae damus et damus Latinae
Studi tempora duplicemque curam,
Quam Graia simul et simul Latina.

Nelle sue *Prose* il Bembo formulò le regole grammaticali della lingua volgare, talché questa venne a prender posto accanto al latino non più come uso irregolare ma come arte. Egli e i suoi amici raccoglievano i più antichi monumenti della letteratura italiana collo stesso zelo che i classici, e ne curavano la corretta pubblicazione.

Pietro Bembo era nato di nobile famiglia veneziana il 20 maggio del 1470. Aveva appena otto anni quando accompagnò suo padre Bernardo in un'ambasceria a Firenze, e nei due anni che questa durò, ebbe così occasione di udir parlare il dialetto da cui era sorta la lingua scritta italiana. Forse già allora apprese anche le prime idee del platonismo, perché Bernardo Bembo era legato di stretta amicizia al Ficino e agli altri accademici e nella sua casa avevano luogo discussioni filosofiche. Pietro studiò poi a Venezia, ma nel 1492 andò per due anni a Messina per imparare a fondo il greco da Costantino Lascaris. Avendo la repubblica mandato Bernardo Bembo a Ferrara come Vicedomino, il figliuolo dimorò con lui in quella città dal 1498 al 1500 e anche più tardi vi tornò spesse volte. Là strinse amicizia col Tebaldeo, con Jacopo Sadoleto, con Ercole Strozzi ed entrò molto innanzi nella grazia di Lucrezia Borgia, allora principessa e più tardi duchessa, colla quale rimase in corrispondenza epistolare. Pare proprio che la sua relazione con lei sia stata un appassionato amore reciproco ed abbia anche suscitato la gelosia del duca Alfonso.

I dialoghi sull'amore intitolati *Gli Asolani*, che il Bembo pubblicò nel 1505 e dedicò a Lucrezia Borgia, erano stati da lui cominciati già prima del 1498 e compiuti intorno al 1502. Mentre la regina di Cipro, Catarina Cornaro, celebra le nozze d'una delle sue dame nel castello d'Asolo nel Trevisano donato a lei dalla

repubblica, tre giovani veneziani incontrano tre dame del seguito della regina e fanno loro la corte. Dopo pranzo la piccola brigata scende nel magnifico giardino del palazzo e si mette a sedere al rezzo presso ad una fontana sotto gli allori. Gismondo propone che si discuta sulla questione, se amore sia un bene od un male. Il melanconico Perottino prende a parlare contro Amore, descrive i dolori di cui questo è cagione, e sostiene che nel mondo ogni male viene da lui. Il dopopranzo successivo la compagnia si reca nel medesimo luogo e Gismondo tiene una lunga orazione in difesa d'Amore, rappresentandolo come la fonte d'ogni felicità e d'ogni gioia. Il terzo giorno deve parlar Lavinello; ma intanto la regina è venuta a sapere di queste conversazioni e desidera di prendervi parte; perciò anch'ella scende nel giardino col suo seguito. Quivi Lavinello mostra come entrambi coloro che avevano parlato prima di lui, abbiano torto; Amore non è né solo bene, né solo male; può essere l'uno e l'altro, secondo l'oggetto cui si rivolge. Un bene è l'amore che mira solo alla bellezza e precisamente alla bellezza del corpo e dell'anima insieme; l'appetito sensuale è turpe (in quanto non serve alla conservazione del genere umano) e bestiale, perché non si riferisce alla bellezza, la quale è percepita solo dagli occhi, dagli orecchi, dai pensieri, e non dagli altri sensi. Tuttavia neppur quello è ancora il grado più alto e più puro del sentimento. Da ultimo Lavinello racconta di una conversazione da lui avuta su tale argomento con un venerando eremita. Il vero amore, gl'insegnò costui, l'amore che è sempre buono e scevro da ogni patimento e dolore, si rivolge al divino e all'eterno, di cui ogni bellezza terrena è solo un'ombra e un debole riflesso.

Negli *Asolani* dunque abbiamo la teoria di quell'amore che il Petrarca cantò ne' suoi versi e che di mezzo alle tentazioni sensuali s'inalza alla pura adorazione platonica dell'amata, ma che poi, giudicando riprovevole anche questa adorazione, ripudia ogni cosa terrena per rivolgersi a Dio. Il *Simposio* di Platone e certo anche il commento del Ficino erano presenti al Bembo, quando compose l'opera sua. Tuttavia solo verso la fine si trova qualche traccia della dialettica socratico-platonica, nella relazione che fa Lavinello del suo colloquio coll'eremita. Nel resto del libro la conversazione ha luogo in forme simili a quelle dell'*Ameto* boccaccesco, cioè con una ammanierata e artificiosa prolissità, nella quale anche lo scherzo e la giovialità divengon pesanti. Lo stile

è imitazione fedele della maniera di scrivere del Boccaccio, grave com'è di periodi latineggianti e di molte locuzioni già antiquate al tempo dell'autore, le quali egli usava di proposito deliberato. I tre giovani interrompono di tratto in tratto le loro disquisizioni con canzoni che essi stessi hanno composto e che rispettivamente corrispondono al loro modo di pensare.

Il Bembo si era proposto di vivere interamente agli studi, epperò non gli piaceva abitare a Venezia, dove l'attenzione pubblica era principalmente rivolta alla politica ed al commercio. Nel 1506 stette alcuni mesi a Roma e poi visse per sei anni (1506-1512) alla corte d' Urbino, dove convenivano gli spiriti più eletti. Nel 1512 tornò a Roma e l'anno dopo divenne segretario papale con una provvisione di tre mila scudi annuali. In quel tempo (1513) s'innamorò della sedicenne Morosina, una romana colla quale convisse sino alla morte di lei (agosto 1535) e da cui ebbe tre figliuoli. Allora nessuno si scandalizzava di cotali relazioni, e quando la Morosina morì, ella fu cantata da poeti e da poetesse, fra le quali Veronica Gambara. Il principale ufficio del Bembo nella segreteria era di stendere in forma elegante le scritture papali; ma una volta gli fu affidato anche un incarico più importante, cioè una missione politica presso la sua patria. Alla fine del 1514 Leone lo mandò a Venezia affine di distogliere la repubblica dalla lega con Francia. Egli lesse in senato una lunga orazione italiana e, come mostrano le sue lettere, condusse non senza abilità le trattative anche per altra via; ma dovette ritornare senza aver ottenuto l'intento. Nel 1520 la malferma salute, l'uggia della sua occupazione di segretario e insieme l'ambizione delusa lo indussero a lasciare Roma. Si recò a Padova e nel 1521 vi pose definitivamente sua stanza. Fornito di redditi abbastanza considerevoli, egli si creò colà la più deliziosa esistenza che un letterato possa desiderare. Adornò la sua casa di libri, di manoscritti, di statue, d'antichità, collezioni preziose, e d'un giardino pieno di piante rare. Inoltre nelle vicinanze della città possedeva una villa, il suo *Nonianum* (a Santa Maria di Non), che amava sopra ogni cosa e cui egli stesso soprintendeva con cura. Quivi libero da brighe dedicava il suo tempo alle occupazioni letterarie e al carteggio cogli eruditi e cogli scrittori suoi amici. Anche i piaceri della vita e massime quelli della mensa gli andavano a grado.

Nel 1530 il Consiglio dei Dieci lo incaricò di continuare la storia

veneziana del Sabellico in luogo del morto Andrea Navagero. Il Bembo non assunse volentieri questo lavoro, per il quale non sentiva nessuna vocazione, essendo rimasto quasi del tutto straniero ai pubblici negozi. Infatti soltanto l'arte dello stilista vi fa sue prove e non opportunamente; l'arte dello storico vi ha poca parte; l'ordinamento è quasi interamente annalistico; ma l'opera è ricca d'importanti notizie ed ha un considerevole valore come fonte storica. La *Historia Veneta* del Bembo comincia coll'anno 1487, dove finivano le deche del Sabellico, e sarebbe dovuta giungere fino al 1530; invece coi dodici libri che essa comprende, arriva solo fino alla morte di Giulio II (1513). L'autore stesso la tradusse poi in italiano.

Il 23 marzo del 1539 Paolo III creò il Bembo cardinale, e questi ritornò quindi a Roma. Allora fu consacrato sacerdote e si dedicò con zelo ai doveri del suo ufficio. Indi nel 1541 divenne vescovo di Gubbio e nel '44 di Bergamo, mantenendo tuttavia per desiderio del papa il suo domicilio a Roma. Si credeva che dal prossimo conclave sarebbe uscito capo supremo della Chiesa, ma morì prima di Paolo III, ai 18 di gennaio del 1547.

La lirica del Bembo è importante più come reazione a quel pervertimento del gusto che si manifesta nelle poesie del Tebaldeo e di Serafino, che per pregi speciali suoi propri. Egli non era uno spirito indipendente, ma in tutto un imitatore. Si dice che quando si accingeva a scrivere qualche cosa, si scegliesse l'autore cui voleva seguire e lo studiasse con diligenza parecchi giorni per assimilarsene compiutamente la maniera. Come nella prosa latina imitava Cicerone e nell'italiana il Boccaccio, così nella poesia italiana la sua più alta ambizione era di avvicinarsi quanto più fosse possibile al Petrarca. Perciò ecco apparire di nuovo il petrarchismo con tutti i suoi luoghi comuni. L'amata tiene il poeta nel fuoco, il quale lo strugge; ma il fiume delle lagrime non permette che la fiamma lo uccida interamente. La sua anima fu vinta quando inaspettatamente la colpì il raggio dei begli occhi. La crudele non si cura di tutti i suoi dolori; egli morrà e ciò sarà per lei un rimprovero. Se la guarda, irrigidisce come ghiaccio. Il Bembo ledusse dal Petrarca anche temi poetici spicciolati; così ne imitò tre volte, nei sonetti *Picciol cantor* e *Solingo augello* e nella canzone *O rossignuol*, il commovente colloquio coll'usignuolo (son. *Vago augelletto*). Ma le vere bellezze della poesia petrarchesca, come di

ogni poesia, traevano origine dal sentimento individuale, mentre i versi del Bembo non sono spesso altro che un esercizio rettorico. I suoi due sonetti a Veronica Gambara, che egli non aveva mai veduta, sono pieni di calorose proteste, e le sue lettere alla poetessa mostrano invece che non nutriva per lei se non una fredda cortese osservanza. Nel medesimo stile che le sue relazioni platoniche, canta anche l'amore per la Morosina. Facilissimi ad imitarsi erano i difetti del Petrarca, quali le antitesi di neve e fuoco; un sonetto del Bembo comincia:

> Viva mia neve e caro e dolce foco,
> Vedete, com'io agghiaccio, e com'io avvampo,
> Mentre qual cera ad or ad or mi stampo
> Del vostro segno, e voi di ciò cal poco.

Se il gusto del Bembo era dunque migliore che quello di Serafino, non per questo era ancora punto buono. Il merito di lui sta piuttosto nella purezza della forma, nella rotondità ed eleganza del verso, nella correttezza della lingua, la quale nulla contiene che anche il Petrarca non abbia detto. Egli però non poteva raggiungere senza fatica una tal perfezione della forma; onde questa ha talvolta qualche cosa di sforzato e di pedantesco. Al suo tempo passava per un grande riformatore: « Egli, diceva Annibal Caro nella dedica delle liriche del Bembo al cardinal Farnese, è stato il primo che abbia insegnato a questi tempi ed a quelli che verranno il vero modo di scrivere ». Antonio Mezzabarba in un sonetto, Bernardo Tasso nel suo *Ragionamento della poesia* attribuiscono al Bembo il vanto d'aver fatto risorgere la lingua italiana dopo che essa era giaciuta morta per secoli. È un'esagerazione, perché prima di lui avevano scritto il Poliziano e Lorenzo de' Medici. Ma fuor di Toscana nessuno prima del Bembo aveva maneggiato la lingua letteraria con tale correttezza, neppure il Sannazaro, il quale però nella poesia e nella prosa lo aveva preceduto sulla medesima strada. Di qui la grande impressione che fecero le *Rime* del Bembo, il quale non solo diede l'esempio d'una forma e d'una lingua poetica pura, ma anche ne espose la teoria ne' suoi dialoghi intitolati *Le Prose*.

Il Bembo fu il primo che raccogliesse insieme le regole grammaticali dell'italiano. Già nell'anno 1500 aveva cominciato a mettere in iscritto certe osservazioni sulla lingua; il 1° aprile del 1512 mandò da Roma i primi due libri a Trifone Gabriele per ricevere

da lui e da altri amici proposte di correzioni; tutta l'opera pare sia stata terminata provvisoriamente intorno al 1515, ma la pubblicazione non ebbe luogo se non dopo nuove modificazioni ed ampliamenti, nel 1525. Così lo prevenne Gianfrancesco Fortunio colle sue *Regole grammaticali della volgar lingua* stampate nel 1516, nelle quali, se si vuol credere all'accusa del Bembo, egli saccheggiò i manoscritti di questo.

Le *Prose* riproducono dialoghi che si suppone abbiano avuto luogo il 10 dicembre del 1502 e i due giorni successivi a Venezia in casa del fratello dell'autore, Carlo Bembo, fra questo, Ercole Strozzi, Giuliano de' Medici e Federigo Fregoso. Ercole Strozzi, il poeta latino, si risolse solo tardi a valersi della lingua materna nella poesia. Ora in quei dialoghi gli altri interlocutori si adoperano a persuaderlo che l'italiano si deve preferire al latino nell'uso letterario, perché è la lingua naturale e parlata, che si apprende già dalla balia, e perché avendo avuto finora pochi cultori, promette, quando sia felicemente maneggiato, molta gloria, mentre scriver latino dopo tanti grandi autori non è se non portar alberi al bosco (Orazio, *Sat.* I, 10, 34). Lo Strozzi fa obbiezioni e chiede schiarimenti ed ammaestramenti, e così vengono fuori ampie trattazioni sulla lingua e sulle forme letterarie. Il primo libro discorre l'origine dell'italiano e gli inizi del suo uso poetico. Il Bembo respinge l'antica opinione, della quale si erano fatti sostenitori, fra altri, Dante e Leonardo Aretino, che per gli usi della vita comune la lingua volgare esistesse già al tempo dei Romani accanto al latino, che serviva a scopi più alti; e crede che quella deva invece la sua origine al contatto di questo colle lingue delle nazioni straniere, dei barbari che invasero la penisola dopo la distruzione dell'impero romano. I primi che abbiano poetato in una lingua volgare, sarebbero stati senza dubbio i Provenzali. Gli Italiani avrebbero seguito il loro esempio, ed il Bembo, che aveva studiate le poesie dei trovatori e aveva persino intenzione di farne stampare una raccolta, enumera forme metriche e parole che l'italiano deve aver derivato dal provenzale; in che egli esagera l'efficacia di questo. Si domanda poi che cosa sia la lingua italiana, dacché a Venezia non si parla come a Firenze, a Napoli altramente che a Milano. Vincenzo Calmeta, modificando la dottrina dantesca, aveva sostenuto che essa fosse la lingua curiale, cioè la lingua della corte romana, nata dal concorso degli uomini colti delle diverse regioni.

Ma, risponde il Bembo riproducendo le idee di Trifon Gabriele, la lingua della corte romana non è qualche cosa di stabile, anzi oscilla come le onde del mare, secondo la nazionalità del papa e di quelli che lo circondano, e non può citare nessuno scrittore. La lingua che da tutti è preferita e nella quale scrivono anche gli abitanti delle altre terre italiane, trascurando il proprio dialetto, è piuttosto il fiorentino usato da Dante, dal Petrarca e dal Boccaccio. Il fiorentino è dunque la lingua letteraria. Pur tuttavia non son proprio i Fiorentini quelli che sempre scrivono meglio; perché non si deve seguire l'uso del popolo, sibbene inalzarlo e nobilitarlo e se in un tempo passato gli autori scrissero meglio che non si parli adesso, quelli conviene imitare e non la lingua viva. In questa condizione è l'italiano, epperò il Bembo prescrive che si prendano a modelli soltanto gli autori del secolo XIV, specialmente il Petrarca e il Boccaccio, e che il loro uso sia seguito anche dove si scosta dall'italiano parlato al presente.

Il secondo libro tratta dello stile e delle forme metriche, della scelta delle parole, della loro posizione, del suono, del ritmo (*numero*) e della varietà. A questi elementi esteriori l'autore attribuisce il massimo peso; ne' suoi stessi lavori letterari ciò che gl'importava non erano di solito le cose che diceva, ma il modo in cui le diceva. Egli chiama bensì Dante un *grande e magnifico poeta*, ma lo pone molto al di sotto del Petrarca e del Boccaccio; la sua Commedia rassomiglia ad un bel campo di frumento tutto sparso di erbacce; la grande ammirazione che si ha per lui, viene dall'altezza dell'argomento; ma non sarebbe stato meglio ch'egli trattasse un soggetto molto più umile, piuttosto che cadere in tante volgarità e bassezze, poetando sur un argomento così elevato? Il Bembo crede che quello che non si può esprimere con parole dignitose, si deva piuttosto tacere. Qui la critica letteraria è ridotta a questioni di lingua e di forma esteriore. Il terzo libro espone la grammatica italiana elementare. In questa parte il metodo e l'ordinamento, considerati secondo le idee moderne, lasciano molto a desiderare; tuttavia il lavoro, come un primo tentativo, è degno di molta lode e ha copia di osservazioni tratte dagli antichi monumenti.

L'efficacia del Bembo fu grandissima, come mostra la sua estesa corrispondenza coi più insigni personaggi, con dame cospicue, con eruditi e poeti. I contemporanei lo consideravano come il centro del movimento letterario e gli scrittori mandavano a lui le loro

opere per riceverne pareri e correzioni. In gran parte per merito suo una lingua letteraria più pura divenne patrimonio comune della nazione, poiché fino al suo tempo nell'Italia superiore ed inferiore s'era usata nelle scritture una lingua mista di elementi dialettali. Ma coi beneficî onde la sua attività fu feconda, andarono necessariamente congiunti dei danni. Se egli predicava sempre l'imitazione degli autori antichi come unica via di salvezza, ciò era conseguenza naturalissima dell'aver egli stesso imparato il toscano più dai libri che dalla viva voce, e dell'abitudine, presa nello scrivere latino, di considerare come necessario un modello di stile e di lingua, abitudine che lo portava a cercarne uno anche per l'italiano. Perciò appunto l'italiano cominciò ad essere trattato come una lingua morta, pari al latino; nella letteratura, le cui forme erano tutte frutto di imitazione, si irrigidì e le sue relazioni colla vita divennero sempre più tenui. Colle *Prose* ebbe poi anche principio la famosa questione della lingua, l'eterna questione se la lingua letteraria italiana sia o non sia in origine fiorentina e toscana.

L'arte del Bembo ha un avviamento esclusivamente formale; in essa il contenuto ha scarso valore. Ma solo poco più giovane di lui era il poeta che s'impadronì d'una materia interessante, ricca e svariata, cioè del poema cavalleresco nella forma che gli aveva data il Boiardo, e che unendo con questo argomento fecondo e vivo la forma squisita, creò la più importante opera poetica del Rinascimento, l'*Orlando furioso*.

XXIV.

L'Ariosto.

Lodovico Ariosto crebbe e visse nello stesso ambiente che il Boiardo e risentì l'azione delle medesime condizioni sociali. Discendente anch'egli da una famiglia che da lungo tempo era in grande favore presso i signori di Ferrara, era nato nel settembre del 1474 a Reggio, mentre suo padre Niccolò vi abitava come capitano della cittadella. Niccolò Ariosti era uomo di carattere arcigno; la sua durezza e la sua avarizia gli tirarono addosso l'odio del popolo, specialmente nel tempo in cui era rivestito dell'ufficio di giudice de' Savi a Ferrara (1486-88); fu assalito con violenti sonetti satirici e perciò, quando egli era commissario a Lugo in Romagna, il duca Ercole, sdegnato per un suo atto di inopportuna crudeltà, lo destituì e condannò ad una grave multa. Nel 1489 pose il figliuolo allo studio del diritto, ma poi gli concesse di seguire le sue inclinazioni e di dedicarsi interamente alle occupazioni letterarie. Lodovico aveva allora già vent'anni e si trovò principiante, poco esperto fin anche del latino; ma sotto la guida dell'ottimo Gregorio da Spoleto fece rapidissimi progressi e ben presto compose anche versi in quella lingua. Nella piccola ode a Filiroe, che pare sia del 1496, egli mostra già una meravigliosa abilità nel maneggio della lingua e della forma poetica. In quei versi graziosi esulta la leggiera spensieratezza oraziana e il poeta si culla in un idillico sogno di felicità, rifuggendo dal pensiero della pubblica miseria e cercando gioie indisturbate nella pace della natura; presso la fontana mormorante, la sua fanciulla tra le braccia, il capo coronato di fiori, egli si compiace del canto. Ma nel manoscritto autografo l'ode conta quattro strofe di più, le quali furono più tardi lasciate da banda, perché colla loro serietà

ed asprezza introducevano una stonatura in quella idillica armonia. Se il giovane poeta chiude gli occhi dinanzi alla sventura della patria, ciò non è soltanto per indifferenza; egli non vuol combattere per non servire l'ingrato tiranno, non vuol vendere il suo sangue.

> Quid nostra an Gallo regi an servire Latino,
> Si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?,

cantava più tardi (1500), al tempo dell'invasione di Luigi XII, nell'elegia ad Ercole Strozzi, ed invocava l'ira degli dei sui principi che già prima dei Francesi avevano fatto serva l'Italia e la avevano così resa debole e indifferente dinanzi alla schiavitù straniera.

Il suo conforto era lo studio; l'amore per la bella natura e l'entusiasmo per i Romani lo riempivano tutto. Suoi amici e compagni di studio erano allora il coltissimo Alberto Pio, principe di Carpi, Ercole Strozzi e specialmente il cugino Pandolfo Ariosti. A questo è diretta un'elegia di Lodovico, il quale gli porta invidia perché Pandolfo può dimorare in campagna, mentr'egli è avvinto alla città dall'amore. La Driade che nel boschetto ascolta il canto del giovane, tirando indietro dalle orecchie i capelli per meglio udire e poi, quand'egli ha finito e stanco si assopisce, si accosta leggiera, e appoggiata al braccio, piegandosi su lui, gli rapisce baci soavi o gli fa vento con un ramo, è in quell'elegia un'immagine piena di garbo. Onde appare con quale libertà il poeta signoreggi gli elementi della poesia romana e come sia in grado di creare con essi immagini nuove e leggiadre.

La perdita del suo maestro Gregorio, che nel 1499 andò a Lione come precettore del principe Francesco Sforza, la morte del padre (1500) e poco dopo quella del cugino Pandolfo, lo tolsero al suo ozio felice. Egli non poté continuare gli studi collo stesso zelo che dianzi; non ebbe mai più occasione d'imparare il greco, come vivamente desiderava, e non riuscì ad essere veramente erudito, come il Boiardo era stato. Il patrimonio non tenue di Niccolò si sminuzzò, avendo egli lasciato dieci figliuoli, e il carico dell'amministrazione cadde sulle spalle di Lodovico. Questi e i suoi fratelli dovettero pensare a provvedersi di altri mezzi per vivere, e poiché il servizio del principe era quello che primo si presentava, essi si misero per la via che il padre aveva seguito. Già nel 1502 il poeta occupava un ufficio, quello di capitano del castello di Canossa. Ben presto i suoi versi tradiscono il cambiamento della

sua condizione, la perdita dell'indipendenza. Egli che aveva ingiuriato così fieramente i principi d'Italia, intonò appunto in quello stesso anno 1502 l'epitalamio per le nozze del principe Alfonso con Lucrezia Borgia, e quando nell'ottobre del 1503 il cardinale Ippolito d'Este divenne vescovo di Ferrara, celebrò l'avvenimento con un epigramma che finisce:

> Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma?
> Mystica quis casto castius Hippolyto?

Parole che, essendo nota la vita dissoluta del cardinale, conterrebbero un'adulazione davvero troppo grossolana, ove non si volesse col Carducci vedervi nascosto un tantino di scherzo e d'ironia. Poco dopo l'Ariosto entrò definitivamente al servigio di Ippolito. Poi, nel 1506, nell'occasione della congiura dei principi don Ferrante e don Giulio e della loro terribile punizione per opera di Alfonso, scrisse la sua egloga in terzine italiane, nella quale loda la mitezza e la giustizia del duca e ringrazia il cielo, che lo abbia conservato al popolo affezionato e alla casta moglie Lucrezia.

Quest'ultima poesia ha però una certa importanza come il primo lavoro di qualche estensione, per cui l'Ariosto si sia valso della lingua italiana. In lui i due periodi del poetare latino e del poetare italiano sono quasi del tutto separati. Si dice che proprio il Bembo, il panegirista della lingua volgare, siasi adoperato a mantenerlo fedele al latino, verosimilmente perché i primi versi italiani che messer Lodovico diede in luce, non reggevano affatto al confronto co' suoi versi latini anteriori. Per buona ventura l'Ariosto non seguì il consiglio e dopo d'allora (1502) non scrisse in latino se non epigrammi e una poesia più lunga, l'elegia *De sua ipsius mobilitate*, che è certo tra le sue più belle. Ma i lunghi studi sui poeti antichi e le felici imitazioni che ne fece, non riuscirono inutili neppure al suo poetare italiano, perché giovarono a formargli il gusto. Nel 1506 pare abbia cominciato anche il suo *Orlando*, di cui al principio dell'anno seguente sentiamo parlare per la prima volta in una lettera d'Isabella Gonzaga.

Il cardinal d'Este, tutto affaccendato negli affari politici e militari del piccolo stato ferrarese e poco propenso agli studi nonostante le sue alte dignità ecclesiastiche, non si accontentò del panegirico poetico che l'Ariosto gli preparava e richiese dal suo servitore pre-

stazioni più materiali in ricambio della provvigione che gli pagava. Lo mandava continuamente qua e là come suo ambasciatore ed agente. Per lo più queste missioni erano di secondaria importanza e riguardavano affari di famiglia o avevano per iscopo complimenti a corti amiche. Più importanti furono le replicate ambascerie a Roma nel 1509 e nel 1510, nelle quali si trattava di conciliare l'adirato pontefice prima col duca e poi col cardinale; ma i risultati ottenuti dall'Ariosto coll'appassionato Giulio II pare siano stati scarsi. Quando poi nel 1512 fu a Roma un'altra volta in compagnia del duca, i due viaggiatori sfuggirono a mala pena ad un serio pericolo, perché il papa voleva impadronirsi della persona di Alfonso. In un certo tempo della sua età giovanile l'Ariosto portò anche le armi, come ci attesta l'elegia *De sua ipsius mobilitate*; il che sarà stato nella battaglia combattuta dal cardinale contro i Veneziani nel Polesine il 30 novembre del 1509, alla quale il poeta fu certo presente (vedi *Orl. Fur.*, XXXVI, 5 segg.).

Assai più conforme dei molti viaggi alle sue inclinazioni ed attitudini era l'adempimento d'un altro dovere che l'Ariosto aveva come addetto alla corte, quello di accrescere col suo talento poetico lo splendore delle feste. La sontuosa Ferrara aveva, come s'è detto, una speciale predilezione per il teatro, e l'Ariosto scrisse per quegli spettacoli le sue commedie ed anche ne diresse più volte egli stesso la rappresentazione e ne recitò il prologo. La prima commedia, la *Cassaria*, fu messa in scena nel carnevale del 1508; la seconda, *I Suppositi*, nel 1509. La *Cassaria* si mantiene del tutto ligia al tipo di quelle commedie romane alla cui rappresentazione gli spettatori erano assuefatti; ha il medesimo intrigo e le medesime figure, due giovani che vogliono togliere due belle schiave ad un mezzano e che coll'aiuto di schiavi astuti ingannano e derubano quello e insieme i loro padri. Prima viene sulla scena Volpino, il complice di Erofilo, poi Fulcio quello di Caridoro ed essi hanno la parte principale. La loro abilità, gl' imbarazzi di Volpino, gli artifici con cui egli procura indarno di trarsene, e quelli con cui Fulcio, più furbo di lui, mette tutto in ordine, dovrebbero dilettare lo spettatore. Ma queste arti di schiavi sono d'invenzione grossolana. Mentre Crisobolo, padre di Erofilo è assente, Volpino, per mezzo di Trappola travestito da mercante, fa portare al mezzano Lucrano come pegno una cassa piena d'ori filati, che Crisobolo aveva in deposito in sua casa, coll'intenzione di denunciarlo poi

alla giustizia. Da quella *cassa* si intitola la commedia. Prima che il colpo sia riuscito, Crisobolo torna a casa inaspettato e lo manda a vuoto; ma allora Fulcio spaventa il mezzano e poi Crisobolo, quello col fargli credere che una condanna sia stata emanata contro di lui, questo con un'altra bugia, che lo induce a sborsare del danaro. I due giovani ottengono le fanciulle, che in questa commedia sono vere schiave, così che questa volta non è neppure possibile una riabilitazione della tresca per mezzo del matrimonio. Tuttavia la *Cassaria*, presentata al pubblico amante dello spettacoloso colle solite moresche e con intermezzi mitologici di canto e di ballo, secondo il costume del tempo, piacque straordinariamente. Bernardino Prosperi in una relazione alla marchesa Isabella Gonzaga vantava la novità degli accidenti, le belle sentenze morali ed altre cose di cui non v'ha la metà in Terenzio.

Nei *Suppositi*, cioè « i sostituiti », il poeta facendo il prologo si dichiara espressamente imitatore degli antichi e confessa di aver derivato una parte del suo intrigo dall'*Eunuchus* di Terenzio e dai *Captivi* di Plauto. Nel primo trovò il motivo del padrone che si traveste da schiavo per arrivare all'amata; nei secondi lo scambio delle parti fra padrone e servo. Ciò nondimeno nel resto della commedia l'Ariosto si mostrò molto più indipendente. Egli sentiva il bisogno di allontanare quegli elementi classici che erano in così stridente contrasto coi costumi del suo tempo. Già il fatto che la scena è posta in Ferrara stessa, mentre quella della *Cassaria* era in Grecia, fece sugli spettatori, come ci si riferisce, un'impressione singolarmente favorevole; luoghi noti a tutti, le porte, i dintorni della città, sono ripetutamente nominati, il che dà all'azione maggior verità. Ritorna, è vero, la figura convenzionale del parassita; ma negli altri personaggi sono rappresentati tipi moderni e non si tratta più del possesso di schiave, sì della rivalità fra due aspiranti alla mano d'una fanciulla. Lo studente Erostrato, per l'amore che porta alla bella Polimnesta, si alloga come servo in casa di Damone, padre di lei, e fa che il suo servo Dulipo prenda il suo posto e chieda in isposa la fanciulla. Per ottenere l'intento il presunto Erostrato spaccia per suo padre un senese che ha incontrato nelle vicinanze di Ferrara; ma intanto arriva di Sicilia il vero padre, Filogono, e Damone scopre in pari tempo la relazione del preteso servo colla sua figliuola. Lo scioglimento ha luogo con quel comodo mezzo che volentieri usavano gli antichi,

cioè per via d'un riconoscimento; il rivale di Erostrato, il vecchio dottor Cleandro, ravvisa in Dulipo il figliuolo rapitogli a cinque anni quando i Turchi presero Otranto, e non essendo più solo al mondo, rinuncia alla mano di Polimnesta.

Poi che la commedia fu tradotta in inglese nel 1566, il tema del figlio falso che si attribuisce un falso padre ed è sorpreso dal vero, fu messo a profitto dallo Shakespeare per uno dei due intrighi della *Selvatica ammansata.* La trattazione che ne fece il più grande genio drammatico, ci mostra nel modo migliore i difetti dell'originale; infatti il poeta inglese ci dà in metà di tempo due volte tanto d'azione interessante, e la parte narrativa, che nell'Ariosto abbonda, si trasforma costantemente in viva azione rappresentata sulla scena. Inoltre solo nello Shakespeare è chiaro il vero scopo di tutta la marioleria, giacché nei *Suppositi* non si vede affatto a che cosa essa debba servire qualora riesca; anche senza di questo, il padre dovrebbe dare la sua figliuola ad Erostrato, non appena egli si scopra, perché la fanciulla è già sua. Tuttavia le commedie dell'Ariosto parvero ai contemporanei qualche cosa di nuovo e d'importante e crearono al poeta la fama di primo autore drammatico. Nel 1519 i *Suppositi* furono rappresentati a Roma in Vaticano; il divino Raffaello aveva dipinto la scena; papa Leone in persona invigilò l'ingresso degli invitati. Alcuni prelati stranieri si scandalizzarono di certi equivoci indecenti, *bisticci aromatici* come si diceva, massime nel prologo; ma il papa non era così schifiltoso; la rappresentazione gli piacque assai ed egli pregò l'autore d'una nuova commedia. Il 16 gennaio del 1520 l'Ariosto gli mandò il *Negromante*, che aveva cominciato già dieci anni prima. Nondimeno questa commedia non fu messa in scena a Roma, ma solo più tardi a Ferrara, dove nel 1528 o 29 fu rappresentatata anche la *Lena*. Una quinta commedia, *Gli studenti*, non era ancora finita, quando l'autore morì; suo fratello Gabriele la terminò intitolandola *La scolastica.* Queste tre commedie sono scritte in versi, forma cui l'Ariosto ridusse anche le due prime, composte originariamente in prosa, quando vent'anni dopo la loro prima dettatura le portò di nuovo sulla scena. Non per ogni rispetto codesta rielaborazione ha loro giovato, perché lo stile, se divenne più scorrevole, divenne anche più prolisso e sentenzioso, specialmente nella *Cassaria*, e furono introdotti parecchi lunghi monologhi che impacciano l'azione. L'Ariosto usò nelle sue

commedie l'endecasillabo sdrucciolo; lo usò senza rima, mentre fino allora gli sdruccioli erano bensì apparsi talvolta nelle egloghe e nelle rappresentazioni drammatiche, ma sempre legati in terzine. Lo sdrucciolo non rimato, un verso dunque di dodici sillabe, pareva rendere ancora nel modo più esatto il trimetro giambico degli antichi modelli. D'altra parte il poeta trattando gli sdruccioli con grande libertà e spesso collegandoli mediante la sintassi del periodo, si studiò di raccostarli alla prosa e di creare così quella forma speciale adatta alla commedia, che ancora non esisteva. Tuttavia non gli riuscì di evitare interamente le durezze e la monotonia di quel metro, il cui inquieto saltellare turba non di rado l'onda naturale del dialogo. Nel secolo XVI, l'Ariosto trovò bensì dei seguaci nell'uso dello sdrucciolo, ma anche degli oppositori; poi quel verso fu lasciato da parte.

Essendo l'Ariosto stato il primo che si provasse nella commedia regolare dopo le rappresentazioni mitologiche e novellistiche del Poliziano, di Niccolò da Correggio, del Boiardo, dell'Accolti, del Pistoia, non può far meraviglia che egli si mantenesse ligio agli unici modelli allora esistenti, agli antichi, specialmente nel suo primo lavoro drammatico. Nelle commedie successive si venne emancipando sempre più, rappresentò figure e condizioni moderne e portò sulla scena fatti che ben potevano aver avuto luogo a Ferrara o a Cremona, dove egli li poneva. Ma l'efficacia del teatro classico resta pur sempre grande e determina il carattere generale delle commedie ariostesche. Come presso gli antichi, l'azione si svolge sempre sulla strada fra le case di coloro che vi prendono parte. Non volendosi mai mutare la scena, tale partito era assai comodo; là tutte le persone possibili potevano andare e venire senza difficoltà nella motivazione, potevano facilmente entrare senza vedere chi partiva e anche senz'essere osservate dai presenti, potevano parlare sulla strada stessa, nelle porte, dalle finestre e anche non viste d'entro alle case. Sennonché quella disposizione della scena spesso dà anche luogo all'inverosimiglianza che così in pubblico si trattino cose che starebbe bene si dicessero nelle stanze, che là si litighi, si spiattellino segreti e va dicendo. Inoltre alla rappresentazione diretta deve molte volte essere sostituito il racconto, spesso proprio nel punto culminante dell'azione, dove così l'effetto drammatico va perduto. Questi lunghi racconti e monologhi, necessari a mettere lo spettatore a cognizione dello stato

delle cose, sono uno dei difetti delle commedie dell'Ariosto e dei suoi successori. Dal teatro classico la commedia italiana redò e mantenne per tutto il secolo XVI, come la scena fissa, così l'uso di fare larga parte ai servi, i quali hanno spesso in mano tutte le fila degl'intrighi. Eppure codesti servitori sono soltanto deboli riflessi degli originali, né raggiungono mai l'ammaliante vivacità, lo spirito rude, la mobilità e la prontezza dello schiavo plautino. Molto scarsa è invece l'importanza della parte di donna giovane, talché scema l'attrattiva dell'intreccio amoroso. Nella *Cassaria* e nei *Suppositi* le fanciulle, intorno alle quali pur tutto si aggira, compaiono appena sulla scena; nella *Lena*, nel *Negromante* e nella *Scolastica* non compaiono affatto. L'amore ha ancora qualche cosa del suo carattere antico, è puro desiderio del possesso e l'amata non ha un'individualità indipendente. Il nodo si avviluppa e si scioglie per via di mezzi esteriori e ampio campo è lasciato alla sorte.

I caratteri dei personaggi sono per lo più superficiali; nondimeno alcuni sono disegnati con maggiore determinatezza. La Lena, — la cortigiana che tenta altre arti per provvedersi per la vecchiaia imminente, « come le formiche si provveggono pel verno » — e il suo Pacifico, — il marito compiacente che partecipa del guadagno, — sono nel loro genere tipi pieni di vita, che fanno impressione appunto per una cotal primitiva rozzezza di rappresentazione e per la sobrietà dei tratti schiva d'ogni esagerazione. Specialmente la scena, verso la fine della commedia, dove questi coniugi affettuosi, dopo un tiro mal riuscito, s'incolpano a vicenda e la Lena svolge le sue teorie, è piena di vera forza comica. Ancor più adatto a dar luogo ad una commedia di costumi e di carattere pare l'argomento del *Negromante*. In quel tempo di superstizione diffusissima l'astrologo, l'indovino, il mago era una figura popolare ed esercitava un'azione forte e perniciosa anche nelle classi più elevate della società. Nella commedia dell'Ariosto diverse persone con opposta intenzione lo consultano in una difficile congiuntura ed egli tratta con tutte nello stesso tempo per spillare da tutte danaro. Ma codesto maestro Jachelino è un impostore troppo grossolano e non si capisce come gli altri possano lasciarsi gabbare da lui. Se il poeta volle presentare a' suoi contemporanei un esempio in cui potessero specchiarsi, egli raggiunse il suo scopo manchevolmente; la figura non è abbastanza conforme alla realtà, perché un

mariuolo che avesse voluto conseguire un buon successo, avrebbe dovuto giovarsi più finamente delle passioni delle sue vittime e, se non possedeva una sapienza segreta, circondarsi almeno dell'apparenza di essa. Nella *Scolastica* abbiamo un'attraente figura nel vecchio Bartolo; la sua sfuriata contro lo scostumato figliuolo Eurialo e contro l'inganno del vicino Bonifacio che si arroga il suo nome, le sue intemerate e i rimproveri sono assai efficaci e pungenti; certo l'Ariosto ne trovò da capo il modello nei tipi terenziani dei padri adirati. Anche lo studente Claudio, innamorato e tormentato dalla gelosia, è rappresentato, nella stessa commedia, con più calore che non siano di solito le figure delle commedie ariostee.

Nelle più tarde il poeta sa certo dare al dialogo una maggiore vivacità, ma però non quel brio che è proprio di Plauto e che seppero dargli anche alcuni dei Toscani. Lo spirito non si può davvero dir fine; si riduce per lo più a quei bisticci e a quelle facezie dei servi, che la commedia italiana del secolo XVI in generale derivava dalla plautina e che da quella passarono poi nelle scene buffe e nelle scene d'alterco dello Shakespeare. Inoltre si amava cercare il piccante negli equivoci indecenti, e massime nei prologhi il comico non doveva mancare di questo solito condimento, tanta era la libertà dei costumi in quel tempo, quando tali cose si recitavano pubblicamente a diletto della corte e delle dame. Talvolta anche tutto il fondamento dell'intrigo è di natura assai scabrosa, come nella *Lena* e ancor più nel *Negromante*, il cui argomento oggi bisogna farsi riguardo di riferire con esattezza. E proprio questa commedia fu scritta per il papa.

Per i contemporanei le commedie ariostee avevano una speciale attrattiva in grazia di certe satiriche allusioni alle condizioni pubbliche, alle vessazioni dei doganieri, alla cattiva amministrazione della giustizia, alla marioleria e all'indolenza degli officiali. E le accuse erano spesso pronunciate dinanzi agli orecchi del duca, che pur eleggeva egli stesso quegli officiali. Non ostante il loro assolutismo i principi di allora tolleravano tali critiche, e le pubbliche istituzioni erano in quei primi decenni del secolo XVI prese di mira apertamente e senza pericolo; solo le dinastie non si dovevano toccare. Il Machiavelli scrisse assai aspramente dei papi e del papato nel libro dedicato a papa Clemente stesso, ma fu prudente quando parlò dei Medici. Così il prologo del *Negro-*

mante, che doveva essere recitato dinanzi a Leone X, scherza sul buon mercato delle indulgenze, e nella *Scolastica* (III, 6 e IV, 4) entra un domenicano il quale assolve Bartolo dal peccato di trattenere il danaro del suo morto amico Gentile senza adempiere all'obbligo assunto accettandolo.

La vita randagia che l'Ariosto doveva menare in servigio del cardinale, gli era assolutamente contraria. Già nel 1513 aveva tentato di liberarsi; era corso a Roma per felicitare il suo amico cardinale Giovanni de' Medici divenuto papa Leone e forse ottenerne qualche favore; ma era ritornato a mani vuote. Quando poi nel 1517 Ippolito pretendeva perfino che lo accompagnasse in Ungheria nel suo vescovado di Buda, allora al poeta scappò la pazienza; col catarro di cui soffriva, non volle andare fra gli Iperborei. D'altra parte il cardinale non tollerava contradizioni, onde lo licenziò dal suo servizio. Indarno l'Ariosto cercò di ricuperare la grazia perduta ed era sul punto d'andare di nuovo a Roma, quando il duca Alfonso stesso si prese cura di lui e il 23 aprile del 1518 lo fece annoverare nella lista de' suoi stipendiati come cameriere o familiare. Di questa sua nuova condizione messer Lodovico poteva essere molto più contento. Ora non aveva più da correr tanto in posta per le strade, e solo poche missioni gli furono ancora affidate. Egli amava la quiete nel *nido natio* (*Sat.* IV), e a casa lo trattenevano gli studi ed anche qualche cosa d'altro, cioè un serio e profondo affetto, che dopo i fugaci amoretti della gioventù aveva incatenato il cuore dell' uomo maturo. Quando nel 1513 di ritorno da Roma si trattenne due mesi a Firenze, v'incontrò Alessandra Benucci vedova da poco di Tito di Lionardo Strozzi da Ferrara ed ebbe così origine una relazione che continuatasi a Ferrara, rimase sempre tanto calda e profonda, che anche la più breve lontananza dalla Benucci pareva al poeta quasi insopportabile. La maggior parte dei sonetti e delle canzoni dell'Ariosto si riferisce appunto all'Alessandra. Ma in quelle forme obbligatorie della poesia amorosa, nelle quali del resto non si provò di frequente, egli riuscì poco felicemente; piuttosto si trovò a suo agio nella forma più ampia e flessibile della terzina, nei capitoli o nelle elegie. Come Lorenzo de' Medici, egli non aveva attitudine a cantare quel culto petrarchesco-platonico della donna, che era ormai diventato il contenuto tipico dei sonetti e delle canzoni; ciò che sentiva, era l'amor sensuale, bensì inalzato e illu-

minato dal suo sentimento artistico. Questo amore rappresentò compiutamente nelle poesie latine e in un'elegia italiana, la sesta, che lasciato il solito tono, canta con ogni sensuale nudità (più volte ad imitazione di Properzio, II, 12) una notte felice passata fra le braccia dell'amata. Uno speciale calore ha poi la terza elegia, che l'Ariosto compose viaggiando alla volta della Garfagnana (1522) per cattive strade, sotto la pioggia ed il vento, con in cuore il pensiero tormentoso di colei che lasciava e della lunga separazione che gli stava dinanzi; situazione ricca di poesia e dipinta con vivace evidenza.

Ma più importanti, anzi dopo l'*Orlando* addirittura la cosa più importante che l'Ariosto abbia scritto, sono le sue sette satire in terzine, delle quali la prima è del 1517, l'ultima del 1531. Sono epistole poetiche che dirige ad amici e parenti, sfoghi del cuore intorno alla propria condizione, giudizi sui tempi e sulle cose, consigli ed ammaestramenti suggeriti da una morale amabile, prudente, fondata sur una felice accontentabilità e conditi di storielle e di favole che egli sa raccontare con fine spirito ed incomparabile grazia; tutto ciò nel tono piacevole e naturale del discorso familiare. Sono modelli impareggiati di sermone poetico. Quivi Messer Lodovico, deposta la veste del cortigiano, vede il mondo co' suoi propri occhi, quale esso è realmente; è a casa sua, libero fra buoni amici cui può aprire il cuore. Perciò queste poesie sono quadri di costumi, più veri che le commedie; vere satire non sono. La censura e il motteggio aspro non si confacevano col carattere dell'autore; ma i diversi inconvenienti cui doveva assistere, le brighe che si preparavano a lui stesso, gli facevano montare la bile, non ostante la sua mitezza. Quando pensa alla brutalità del cardinale suo signore e all'indegno trattamento di cui lo ha fatto segno, non può frenare la sua indignazione e trova fiere e nobili parole per difendere la propria dignità (*Sat.* II in fine). Il suo sdegno si desta quando parla dei prelati intriganti e del papa, che salito sulla cattedra di S. Pietro, non ha tempo di pensare al bene della Cristianità e riempie il mondo di sangue e di confusione per procacciare territori a' suoi congiunti (I, 220). Ma tuttavia queste escandescenze sono piuttoste rare nell'Ariosto: tutto ciò non tocca i suoi interessi più intimi, e se egli lamenta sinceramente i mali del tempo, questi però non lo riguardano così davvicino, che non possa passarci sopra con un sorriso. Similmente

non s'indugia a dolersi de' suoi guai, né si lascia amareggiare il suo umore sereno. Di solito in queste satire c'è il tono d'una fine ironia e d'uno spirito bonario senza malizia; come quando il poeta narra che papa Leone lo accolse benignamente, gli prese la mano, lo baciò sulle gote e poi, quand'egli si aspettava ancora il meglio, lo lasciò andare « di pioggia molle e brutto » a cena all'osteria del Montone senza curarsi più oltre di lui (IV, 178). Qui l'ironia colpisce veramente lo scrittore stesso, che s'era fatto così facilmente delle illusioni, pur sapendo quanti altri tendessero le mani ai beneficî del nuovo papa. In realtà il suo sorriso non deve ferire nessuno; egli si fa bensì gioco degli altri, ma anche di sé stesso.

Dalle confidenziali chiacchierate delle satire balza fuori in tutta la sua vivacità il ritratto stesso del poeta. Questi non è un carattere saldo ed energico, ma una natura che s'acquista la nostra simpatia coll'amabilità, colla mitezza dell'animo, colla modesta rettitudine. La bontà ingenua è il tratto più notevole dell'indole dell'Ariosto ed egli la pone al disopra della cultura intellettuale:

> Dottrina abbia e bontà, ma principale
> Sia la bontà; ché non vi essendo questa,
> Né molto quella, alla mia estima, vale.

Con tali parole raccomandava a Pietro Bembo il suo figliuolo naturale Virginio, quando lo mandò a studio a Padova (*Sat.* VII, 16). Anch'egli aveva dovuto adattarsi alla vita di corte; aveva adulato il cardinale ed il duca, strombazzato le loro azioni e coperte le loro atrocità. Il servizio di corte era una caccia alla fortuna ed egli s'era posto per quella via, come gli altri, giacché non se n'era presentata a lui una migliore (*De sua ipsius mobilitate*):

> Meque aulae cogit dominam tentare potentem
> Fortunam obsequio servitioque gravi.

Ma non vi conseguì ciò che voleva. A quella caccia non era così abile e destro come gli altri e nell'ambiente cortigiano non si sentì mai a suo agio. L'oppressione della servitù gli sapeva di amaro ed egli anelava continuamente alla sua indipendenza, vagheggiando sopra tutto una vita libera. Ma anche questo desiderio non era già un'energica sete di libertà, che cercasse il suo appa-

gamento contro il corso delle cose, bensì un'aspirazione alla pace ed all'ozio, un desiderio di poter fare il proprio comodo. Qui ha sua radice anche la volubilità dell'Ariosto, la quale non è tanto un saltare dal proseguimento di uno scopo a quello d'un altro, quanto una specie di riservatezza e paura di prendere una qualsiasi risoluzione che venga poi a vincolarlo. Egli non vuol prender moglie, — così scherza nella prima satira (121) — perché dopo non potrebbe esser fatto ecclesiastico; ma non vuol neppure diventare ecclesiastico, perché allora sarebbe escluso dalla vita coniugale, e se in avvenire gli capitasse un giorno voglia del contrario di quel che avesse scelto, la sua volontà sarebbe legata; vuol conservare la libertà di potersi ad ogni momento risolvere per ogni partito possibile. Questa qualità del suo carattere è rappresentata nella sua poesia latina *De ipsius mobilitate,* che è l'oraziano *Maecenas atavis* adattato alle alterne vicende della vita dello scrittore. Egli è passato rapidamente da un'occupazione ad un'altra, dallo studio del diritto alla poesia più elevata, da questa al servigio della corte, anzi perfino al mestiere dell'armi, e da nessuna parte ha trovato quiete. Gli è che a nulla si accingeva con intenti seri ed ogni cosa per lui non era altro che mezzo allo scopo, caccia alla fortuna, talché quando si vedeva deluso, abbandonava un'occupazione dopo l'altra. Da ultimo ritorna a ciò che in realtà corrispondeva alle sue inclinazioni, ritorna alla vita idillica e tranquilla fra l'amore ed il canto:

Antra mihi placeant potius montesque supini
  Vividaque irriguis gramina semper aquis;
Et satyros inter celebres Dryadasque puellas
  Plectra mihi digitos, fistula labra terat . . . . .
Me mea mobilitas senio deducat inerti,
  Dum studia haud desint quae variata iuvent.

Dopo l'esperienza della vita egli tocca di nuovo le stesse corde che udimmo risonare nei versi della sua gioventù.

Lasciarsi andare, abbandonarsi all'onda delle sue inclinazioni e delle sue fantasie, ecco ciò che gli piaceva. Amava sognare ed è famosa la sua distrazione. Dicesi che uscito una mattina a passeggio fuori di Carpi e infatuato nelle sue fantasie poetiche, andasse in pantofole senz' avvedersene fino a Ferrara. Quando riceveva visite, si dimenticava talvolta di aver già mangiato e pran-

zava un'altra volta col suo ospite. Recitare a memoria suoi versi, era sempre una cosa impossibile per lui.

Il Poliziano e molti altri lodavano la semplicità e la sobrietà della vita campestre, eppure aspiravano allo splendore e agli onori. L'Ariosto invece era perfettamente sincero quando disprezzava gli uffici di corte tanto ambiti e le dignità ecclesiastiche. A lui piaceva la vita casalinga, una vita senza strettezze e senza superfluità, soprattutto non sottomessa che al suo proprio volere. Una rapa sulla mia tavola, diceva, mi riesce più gustosa che i cibi più squisiti alla mensa del duca. A questa modesta felicità aspirò lungamente indarno. Tuttavia la sua povertà fu anche esagerata; senza essere ecclesiastico aveva ottenuto per favore, come spesso soleva accadere, parecchie piccole prebende, e lo stipendio che gli pagava il cardinale e più tardi il duca, non era tanto meschino. Gli imbarazzi cominciavano solo quando quelle entrate non gli venivano regolarmente. Ciò fu in ispecie nel 1522, quando il pagamento della sua provvisione fu sospeso e i proventi a lui assegnati sulla cancelleria arcivescovile di Milano non si riscotevano in causa della guerra. Ciò lo indusse ad accettare il commissariato della Garfagnana offertogli dal duca, ufficio che ben poco gli si conveniva. In quel paese di montagna tornato appunto allora sotto il dominio ferrarese, in mezzo alle rapine d'innumerevoli banditi e alle discordie delle principali famiglie, egli si vide nell'impossibilità di ristabilire l'ordine. Vi sarebbe stato bisogno d'una mano di ferro, che l'Ariosto non aveva; egli stesso si accusava di soverchia mitezza. Inoltre la corte non gli dava l'aiuto necessario e i capi dei turbolenti sapevano spesso fare in modo, mediante i loro intrighi ferraresi, che i decreti del commissario rimanessero senza effetto. Ciò non ostante egli attendeva con seria attività all'esercizio del suo ufficio e a procurare, secondo le sue forze, il bene dei sudditi, come provano a suo onore le numerose lettere d'affari che scrisse in quel tempo.

In quella difficile condizione, lontano da ogni cosa cara, l'Ariosto rimase tre anni. Più volte pregò d'essere richiamato; ricusò l'onorifico ufficio d'ambasciatore a Roma, che gli fu offerto; l'amore lo traeva a casa, e nel pregare il duca di non mandarlo più in giro egli trovava parole quasi commoventi (*Sat.* VI, 160). Finalmente verso la metà di giugno del 1525 poté ritornare a Ferrara, donde non si allontanò più per lungo tempo. Ne' suoi viaggi aveva

veduto mezza Italia, né desiderava di vedere di più; tanto meno poi d'andare fra gli Iperborei, tra i quali il cardinale avrebbe una volta voluto trascinarlo. A tutto il resto egli suppliva assai meglio e senza incomodo colla fantasia, e sull'ippogrifo del suo Ruggiero e del suo Astolfo volava su tutta la terra. Nel 1526 e 28 acquistò dei pezzi di terreno in via Mirasole, dove si costruì una casetta e piantò un giardino. Il denaro se lo era certo messo da parte specialmente durante il lucroso commissariato. L'epigramma che egli compose e fece porre sull'ingresso della casa, esprime il carattere sobrio del proprietario:

> Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
> Sordida, parta meo sed tamen aere domus.

L'Ariosto amava assai il giardino e prendeva un gusto infantile a far delle piantagioni; ma siccome non se ne intendeva punto, così coltivava con diligenza ogni pianticella che spuntasse là dove aveva seminato e una volta si allevò sambuchi dove aspettava capperi.

Aveva dunque trovato finalmente ciò che desiderava, una vita tranquilla e indipendente, nella quale poteva abbandonarsi alle sue occupazioni predilette e alle sue fantasie. Invecchiato presto di corpo, si mantenne sempre d'una meravigliosa freschezza di spirito e di cuore. Il suo affetto per Alessandra Strozzi era ancora vivo e caldo come quello d'un giovane, sicché il poeta doveva arrossendo schermirsi dalle osservazioni de' suoi amici. Finalmente sposò l'amata; non si sa quando, perché il matrimonio fu tenuto segreto, affinché Lodovico non perdesse le entrate della prebenda di S. Agata.

Codesta felice condizione lo mise in grado d'attendere con tutto suo agio alla correzione del suo grande poema. Nel 1516 l'*Orlando Furioso* era uscito a stampa per la prima volta; nel 1521 seguì la seconda edizione curata dall'autore, ma e prima e dopo, il poema fu assai spesso ristampato senza il suo permesso. L'opera aveva incontrato un immenso favore ed era ricercata dappertutto con un ardore che ne esauriva rapidamente le reimpressioni. Infine l'autore si accinse ad una nuova edizione essenzialmente modificata, la quale ridusse il poema nella forma in che oggi lo leggiamo generalmente, e che fu finita di stampare il 1° ottobre

del 1532. Il 7 novembre dello stesso anno l'Ariosto andò col duca a Mantova, dove presentò la sua opera all'imperatore Carlo V. Ritornato a Ferrara, cominciò a sentirsi male; la sua ultima lettera è del 25 dicembre; il 31, la stessa notte in cui si abbruciò il primo teatro stabile di recente costruito a Ferrara, la malattia divenne seria ed egli morì mezzo anno dopo, il 6 giugno del 1533.

Il Boiardo era morto nel 1494, mentre l'Ariosto, ventenne, era tutto intento agli studi latini; quando poi più tardi questi prese a coltivare la lingua italiana, l'*Orlando Innamorato* andava per le mani di tutti, ammirato e avidamente letto dalla società fra cui l'Ariosto viveva. Né il libro doveva piacere meno a lui stesso, così perfettamente conforme com'era alle sue inclinazioni e alle sue attitudini poetiche. Egli poteva facilmente trasferirsi in quel mondo vario dell' immaginazione e per proprio conto continuar ne' suoi sogni le finzioni del Boiardo. Il racconto dell'*Orlando Furioso* comincia nel punto dove il Boiardo, predecessore di messer Lodovico, aveva dovuto interrompere il suo; nel *Furioso* ritroviamo le figure dell'*Innamorato* nelle medesime situazioni in cui le avevamo lasciate, e tutte le fila spezzate si rannodano, quantunque l'Ariosto cambi alcuni particolari con grande libertà. Mettendo così a profitto materia trattata da altri, egli ottenne il grande vantaggio che le sue figure ci sono familiari da bel principio, né occorre che le presenti per la prima volta. Orlando, Rinaldo, Angelica, Bradamante, Ruggiero, Marfisa, Rodomonte erano vecchie conoscenze per i lettori del *Furioso*, che sapevano già molte cose del loro passato e ne udivano volentieri narrar delle altre. Per l'Ariosto, come osservò egregiamente il Rajna, il poema del Boiardo teneva il posto della tradizione, cui suole attingere la poesia narrativa.

Le guerre contro i Saraceni, che sono la grande azione di sfondo dell'*Innamorato*, hanno la loro continuazione nel *Furioso*. Agramante è col suo esercito in Francia e minaccia Parigi, e l'Ariosto ci conduce fino al punto in cui la capitale è liberata, il nemico vinto, la Cristianità salvata. Se però si considerasse questa azione come la vera azione principale, come il nocciolo di tutto il poema, ne risulterebbe la più grande sproporzione artistica e gli episodi soffocherebbero ed oscurerebbero di continuo l'argomento principale. In realtà quella grande impresa collettiva non è il centro intimo del racconto, ma bensì un centro tutto esteriore;

essa giova a riunire di quando in quando le sparse fila, non così però che queste escano di necessità da quella e a quella ritornino. I singoli eroi sono liberi nella loro individualità; ciò che li conduce in giro di paese in paese è l'amore e l'onore: *Desio di laude ed impeto d'amore* (XXV, 1), ed in queste avventure, nelle quali possono manifestarsi la forza e il sentimento personali, sta il vero interesse del poema. Il mondo della cavalleria, vario, in mille guise agitato e sempre tramutantesi dinanzi a' nostri occhi, è divenuto palestra della fantasia, che vi si abbandona ad un gioco libero e leggiero. Le idealità religiose e politiche, che dovrebbero, se mai, animare un poema epico, non hanno che fare con quella poesia, che nella sua essenza non vuol essere altro che un'occupazione e un godimento dell'immaginativa. Alla realtà l'Ariosto rivolge lo sguardo solamente come uomo di corte, che scrive per il suo principe. Già nel Boiardo l'intento adulatorio compare, ma solo verso la fine del poema; nel *Furioso* è messo assai più in evidenza per via dell'esaltazione della famiglia Estense, i cui antenati Ruggiero e Bradamante assumono un posto assai cospicuo fra gli eroi e della quale sono profetati i provvidenziali destini. Ma per buona ventura anche questo intento, come altri, rimase secondario e il poema non divenne un panegirico. Anzi le stesse adulazioni finirono col prendere il colorito di tutto il resto; nessuno, neppure il poeta e i celebrati Estensi, veramente credeva a quel preteso antenato Ruggiero ed alle sue azioni; nel *Furioso* gli eroi capostipiti della famiglia non erano esseri reali del tempo antico, come nelle vere epopee od in Virgilio; — si trattava d'una invenzione fantastica come tutto il resto del poema, di complimenti fuggevoli, evanescenti.

Tutte le storie dell'Ariosto, tutte quelle figure che ci passano dinanzi, non hanno valore se non per sé stesse; come creazioni dell'arte sono fine a sé stesse. Per Dante la poesia era insegnamento di sapienza sotto il velo dell'allegoria; il Rinascimento invece rappresentava la realtà per sé stessa e per la sua bellezza, non perché le attribuisse una riposta significazione simbolica. Nel *Furioso* gli episodi allegorici, come quelli di Alcina e di Logistilla, non hanno un vero intento didattico, ma sono soltanto una forma della rappresentazione artistica od anche volgono all'ironia. Ammaestramenti si racchiudono anche nelle sentenze, ma neppur queste hanno pretensioni né speciale profondità e sono puramente l'espressione d'una

serena e bonaria sapienza pratica nella forma più graziosa. « La sapienza, come dice il Goethe, fa di tempo in tempo risonare da una nube d'oro elevati precetti ». Spesso il poeta non li prende neppure troppo sul serio e se ne vale come gli torna comodo. Così quei precetti, sgorgando dalle cose narrate e in forma gradevole conducendo il lettore a quelle che seguono, servono egregiamente ai trapassi dopo una pausa; ond'è che le sentenze formano per lo più il principio dei canti. Anche il Boiardo le aveva talvolta introdotte e già prima di lui l'anonimo autore del poema popolare il *Rinaldo*, che le sostituì qua e là alla solita invocazione religiosa. Ma l'Ariosto diede loro una speciale perfezione, con quel medesimo intento puramente artistico che già era nelle introduzioni e conclusioni sentenziose del *Decameron*, senza un vero intento didattico.

Tuttavia le aeree figure della poesia ariostesca non sono già disegnate fuggevolmente come sono per lo più quelle del Boiardo. Anche l'Ariosto ci conduce innanzi rapidamente attraverso lo splendido labirinto delle sue invenzioni; anche nel *Furioso* il diletto scaturisce dai cambiamenti e dalla varietà; ma quivi sono rispettati anche i diritti dei fatti e la catena degli avvenimenti determina via via la serie delle scene interessanti ed affascinanti che il poeta ci pone per incanto sott'occhio. Giunti alla fine dell'*Innamorato*, si direbbe che tutti i mezzi atti a far impressione fossero stati esauriti dal Boiardo, e pochi desidererebbero una continuazione del libro; l'autore era già sfinito e non poteva se non ripetersi. Ma ecco un altro poeta scrivere quella continuazione ed ecco i medesimi argomenti attirarci di nuovo a lungo e così fortemente come non mai nell'opera anteriore. Nel *Furioso*, lo sentiamo subito, c'è una vita più fine, più alta; la materia è caduta nelle mani del vero artefice. Indarno l'Ariosto avrebbe tentato di gareggiare col Boiardo nell'invenzione di nuovi casi; in questa egli non poteva riuscire originale al confronto col suo predecessore, ma bensì nel nuovo atteggiamento che dava alle cose, nel modo suo proprio di valersi della materia. Il Boiardo aveva creato la figura d'Angelica, certo una delle più felici che la poesia abbia mai prodotto; ma Angelica acquista il vero suo fascino solo nel poema dell'Ariosto, dove è narrata la fine della sua storia, il suo amore per Medoro. Ella trova il bel giovinetto immerso nel proprio sangue sulla strada, ed ecco improvvisamente destarsi nella crudele il sentimento che fino allora

ella aveva disprezzato; Angelica, che aveva respinto da sé re e paladini, deve innamorarsi dell'umile guerriero. Mossa a compassione, lo porta nella capanna dei pastori, dove lo cura colla sua arte; le ferite di lui guariscono, ma un'altra ferita si apre nel cuore di lei. Il fuoco che la consuma, non può rimaner celato, e la donna già così fredda e superba deve ora confessare per prima il suo sentimento e pregare di essere corrisposta; il povero giovinetto ottiene quello che indarno avevano bramato Orlando e Rinaldo, Ferraguto, Sacripante ed Agricane. E l'amore trasforma lei stessa; la umilia, la punisce ed insieme la rende felice (c. XIX). Qui dunque si manifesta appunto quella vita interiore che nell'*Innamorato* era troppo scarsamente rappresentata; la creazione, splendida nelle sue esteriori parvenze, acquista ora una più alta importanza dal mondo degli affetti che se ne svolge.

Un quadro psicologico compiuto è specialmente quello che ci si offre nel racconto della gelosia di Orlando, gelosia che lo conduce alla pazzia (c. XXIII). Il fatto è colto nel suo formarsi, nel suo movimento e nel suo rapido procedere di grado in grado ed è rappresentato in forma altamente efficace con chiara semplicità. Orlando, vanamente inseguendo Mandricardo nella selva, arriva ad una fontana ombreggiata da alberi, luogo di riposo sospirato dal pellegrino nei calori del mezzogiorno, ma destinato ad essere invece per lui luogo di tormento. Là appunto Angelica e Medoro erano stati felici, e Orlando vede i nomi dei due amanti scolpiti sulla pietra e legge le parole che il giovine aveva scritto per esaltare la sua felicità ed augurare a quel luogo benedizioni deprecanti da esso ogni danno. Dapprima non vuol credere e cerca d'ingannare sé stesso; ma il sospetto si annida sempre più saldo nel suo cuore. Arrivato alla capanna del pastore, nulla chiede per timore d'apprendere la terribile verità. Ma il pastore previene la sua domanda; pensa di confortare l'afflitto colla storia di quel soave idillio amoroso e gli mostra l'anello che la coppia gli ha lasciato in dono. Questo è l'ultimo colpo, il colpo decisivo per l'infelice. Il letto dove giace, gli brucia sotto come fosse d'ortica, mentre egli pensa chi l'abbia occupato prima di lui; nel mezzo della notte balza su, si getta sul cavallo e gridando e piangendo erra per la selva lungi dalle umane dimore. Il caso lo conduce di nuovo alla fontana e furente egli spezza colla spada la pietra che porta le iscrizioni, spezza i rami e gli alberi, le rupi e le zolle, finché da ultimo sfinito cade a terra.

L'Ariosto rappresenta il suo mondo, ancorché fantastico, con perfetta naturalezza, coi tratti e motivi più fini che la realtà gli suggerisca. Ciò nondimeno la sua rappresentazione resta un gioco della fantasia, quasi un sogno affascinante che ci evoca dinanzi le figure, in modo che crediamo di poterle afferrare colle mani, e subito dopo le fa nuovamente sparire. L'autore non mira a produrre un'impressione profonda e seria, a dare la piena illusione della realtà, ma a divertire; non a commuovere l'animo violentemente, ma a procurare al lettore un equilibrato godimento. Di continuo cambiano la scena e l'azione; in uno stesso canto siamo trasportati dall'Oriente in Francia, poi di nuovo colà e daccapo in Francia; continuamente si intrecciano le numerose storie, le quali non istanno in intima connessione fra loro, eppure sono annodate esteriormente con tanto spirito ed abilità che senza fatica passiamo dall'una all'altra. I mutamenti continui erano nel carattere del genere, quale lo aveva creato il Boiardo:

> Come raccende il gusto il mutar esca,
> Così mi par che la mia istoria, quanto
> Or qua or là più variata sia,
> Meno a chi l'udirà noiosa fia (XIII, 80).

Gli è che le figure che ci vengono dinanzi, quantunque ci incantino, pure non hanno tale profondità da poter vincolare durevolmente la nostra attenzione. Il poeta, che nella propria vita ama sopra tutto l'indipendenza, dispone a suo arbitrio anche delle sue figure poetiche, non vuole lasciarsi trascinare interamente da nessuna e passa dall'una all'altra, come l'ape da fiore a fiore. Codeste capricciose spezzature dei racconti fecero sgradevole impressione a certi spiriti più seri, come all'Alfieri, che le criticarono per ciò che siano contrarie alla verità e subito distruggano l'effetto ottenuto. Ma costoro non pensarono che le figure del *Furioso* sono pur sempre soltanto esseri fantastici, creati da un poeta conscio della loro irrealità. Inoltre se ben si guarda, si riconosce che quelle interruzioni non sono del tutto senza un disegno; che anzi appunto in esse si manifesta di nuovo luminosamente la perizia dell'artista, il suo tatto squisito, perché l'Ariosto ha l'abilità di non pretendere mai troppo dalla materia, di non esigere da essa ciò che non può dare, di lasciare un racconto e di rivolgersi ad un altro, quando con quello ha ottenuto il maggiore effetto possibile e quando l'insistervi

potrebbe produrre, anzi che un aumento, un raffreddamento dell'interesse.

L'Ariosto ha infuso la vita nelle sue figure; ma certamente né le sue attitudini né il suo argomento gli permettevano di farne dei caratteri acutamente e precisamente delineati. Quelle figure rassomigliano a lui stesso; sono graziose ed amabili, ma non vi si deve cercare energia drammatica. Moderata ed armonica è l'intonazione delle sue scene; egli cerca dovunque la bellezza, talché le tinte crude e violente scompaiono anche dalle situazioni drammatiche; il *pathos* tragico si smorza in una tenerezza elegiaca. Così Zerbino prossimo a morte (c. XXIV) per una ferita ricevuta da Mandricardo, consacra i suoi ultimi momenti all'amore e ad accarezzare colei che gli duole di lasciar sola più che non gli dolga la morte, e l'infelice Isabella si china su lui e ne raccoglie dalle labbra morenti l'ultimo respiro. Là tutto è pieno di delicata, di soave mestizia; il poeta cerca il grazioso e l'attraente, non l'espressivo e il violento. Così Bradamante, quantunque, disperata di gelosia per Ruggiero, voglia darsi la morte, non si lamenta in tono fiero, ma con accenti di molle tenerezza (XXXII, 42).

Per arricchire le sue invenzioni l'Ariosto si valse, oltre che del Boiardo, delle stesse fonti onde già aveva attinto il suo predecessore, dei romanzi della Tavola rotonda, delle storie cavalleresche popolari e degli scrittori classici. Il Boiardo aveva fatto innamorare Orlando, invenzione che desunse appunto dalla Tavola rotonda, dove nessun cavaliere poteva essere senz'amore. L'Ariosto va più oltre e fa che l'eroe divenga pazzo per gelosia. Or anche questo tratto deriva dalla Tavola rotonda, dove Tristano, Lancilotto, Ivano cadono in furore; specialmente la rassomiglianza della pazzia di Orlando con quella di Tristano non si può disconoscere. Ma l'Ariosto ha poi ampliato i suoi modelli, ravvivandoli con nuove particolarità. Assai grande efficacia ha, per es., l'incontro, da lui immaginato, d'Angelica col furioso Orlando, che non la riconosce e nell'ottenebramento del suo intelletto la persegue col cieco appetito dell'animale, anzi che coll'amore cavallerescamente elevato di un tempo, e la ucciderebbe, se l'anello incantato non la salvasse. La parte più spiritosa è però quella dove è narrata la guarigione dell'eroe. Nella Tavola rotonda questa accade semplicemente per mezzo d'unguenti e medicine; qui, per mezzo del viaggio di Astolfo nella luna, rimedio tanto stranamente pazzo,

quanto strana e straordinaria era la malattia stessa, sicché poi balza fuori l'effetto comico. In ogni luogo dove l'Ariosto si appropriò roba altrui — e lo fece infinite volte — notiamo la stessa grande abilità nell'uso della materia derivata, la quale egli tratta con piena libertà e da vero padrone senza perdersi mai nell'imitazione.

Il classicismo del Boiardo è di tal fatta, che possiamo dirlo un classicismo popolare; è un travestimento dell'antico nelle forme romanzesche. Presso l'Ariosto l'imitazione classica ha tutt'altro aspetto. Non solo egli deriva dai poeti romani alcune favole, come la storia virgiliana di Eurialo e Niso nell'episodio di Cloridano e Medoro (c. XVIII, 165 sgg.), l'Arianna d'Ovidio nella sua Olimpia abbandonata da Bireno (c. X), l'Andromeda dello stesso nella sua Angelica alla rupe (c. X, 93); ma anche conserva spesso le circostanze più minute e perfino le espressioni di quelli. Inoltre si vale spesso di idee classiche, d' immagini mitologiche, di esempi tratti dalla leggenda e dalla storia greca e romana. Medoro parla del tebano Creonte; Gradasso di Pompeo; Orlando paragona il caduto Brandimarte ai Deci, a Curzio ed a Codro (XLIII, 174). Sennonché quegli eroi parlano proprio come la società finamente colta del Rinascimento, la quale si compiaceva dell'imitazione delle forme classiche. Si potrebbe dire che questo sia un anacronismo; ma allora tutto l'*Orlando* sarebbe un anacronismo, perché non rappresenta in nessun modo la vera cavalleria, sì le inclinazioni e le tendenze del tempo stesso dell'autore entro alla cornice della cavalleria. Ma tale anacronismo è, come osservò il Goethe, nel carattere stesso della poesia, la quale deve essere viva e presente, non un'erudita risurrezione del passato. Il classicismo dell'Ariosto è perciò ben diverso da quello del Boiardo, sebbene non sia ancora un classicismo erudito, anzi sia pur sempre un classicismo vivo. Rinnovando l'antico egli insieme lo trasforma, come prima aveva fatto il Poliziano e come facevano i pittori e gli scultori della sua età, Raffaello e Michelangelo.

In generale nessun poeta rispecchia più compiutamente dell'Ariosto l'ideale artistico della Rinascenza, il quale era la rappresentazione della realtà terrena in tutto lo splendore e la pienezza delle sue forme e la rappresentazione dell'uomo in tutta la sua forza e bellezza, nella più ricca manifestazione della sua attività e de' suoi sentimenti e circondato da una natura altrettanto

ricca e lussureggiante, al par di lui non costretta entro gli angusti limiti della realtà, ma liberamente e sfrenatamente svolgentesi nella regione incantata dell'ideale. L'arte era divenuta fine a sé stessa, un puro culto del bello. Il tipo artistico perfetto del Rinascimento, come già dell'antichità, è la figura umana nella sua nudità. Questo tema allettò anche l'Ariosto, quantunque fosse proprio delle arti figurative e la poesia nel trattarlo non potesse gareggiare con queste. Quando il poeta descrivendo Alcina enumera partitamente le grazie di lei (VII, 11 sgg.), egli rimane assai vicino alla maniera minuziosa usata dal Boccaccio nelle sue descrizioni della bellezza muliebre. Più felici sono i quadri d' Angelica e d'Olimpia, specialmente il primo (X, 96), che è condensato in un'unica ottava. Ivi l'elemento spirituale si mescola al materiale e l'enumerazione cede il posto all'immagine comprensiva; Angelica rassomiglia a una statua e la bellezza diventa efficace, perché la vediamo in movimento; la lacrima scorre dall'occhio, il vento scherza coi capelli di lei. Nell'episodio d' Olimpia la magnifica immagine del cielo,

> Quando la pioggia cade e a un tempo il sole
> Si sgombra intorno il nubiloso velo,

al quale è paragonato il viso di lei cosperso di rossore e di lagrime (XI, 65), produce maggiore effetto estetico della descrizione che segue.

La situazione di Perseo e di Andromeda o, per ridurla a forma romantica, d'una bella donna nuda, legata ad uno scoglio, minacciata da un mostro e difesa da un cavaliere armato, colpì sì fortemente il poeta, che non soltanto la svolse più riccamente d'Ovidio, ma anche la rappresentò due volte a breve distanza. Come Angelica nel X canto è liberata da Ruggiero, così nell'XI Olimpia da Orlando. Tutta questa storia d'Olimpia è un'aggiunta dell'edizione del 1532. Non essendo rimasto soddisfatto, nella prima dettatura del poema, della parte del suo lavoro dove si venne a innestare il nuovo episodio e volendo modificarla, l'Ariosto non rifuggì dalla difficoltà che risultava dal ritorno della stessa scena e, invece di mostrarsi esaurito, spiegò solo la seconda volta tutti i mezzi della sua forza rappresentativa, superando la stessa sua opera. La seconda lotta, del tutto diversa dalla prima, è ritratta con evidenza ancora maggiore, con più ricca pienezza d' immagini e, ciò che

è più, il poeta ha trovato colori nuovi e non meno smaglianti per dipingere la bellezza d' Olimpia.

Forse nessun altro poeta possiede tanta magia di stile quanta l'Ariosto. Tutto ciò che egli tocca, si riempie di vita e di grazia; come attraverso un fiorito bosco incantato noi procediamo lungo le fila intricate delle sue finzioni. E la forma del poema così altamente perfetta pare nata senza nessuna fatica, talché noi crediamo di vedere il coltissimo uomo in mezzo alla brigata degli eleganti cavalieri e delle belle dame della corte e di udire il racconto scorrere facile e piacevole dalle sue labbra, da cui pendono tutti, avidi di ascoltare. Eppure anche in questo caso, come sempre nell'arte, la perfezione fu raggiunta per via d'una grande diligenza ed accuratezza; codesta facilità e grazia di forma è nell'Ariosto il frutto del più assiduo lavoro. Come il Petrarca, egli correggeva e limava incessantemente i suoi versi, tanto che il suo manoscritto, come egli scriveva al marchese di Mantova il 14 luglio 1512, era illeggibile ad ogni altro che a lui stesso. Dallo studio dei grandi poeti fiorentini e anche dal suo soggiorno a Firenze, durato, è vero, solo due mesi (1513), egli trasse grandissimo profitto. Già nella prima edizione il dialetto della sua provincia fa capolino solo di raro in qualche minuzia; tuttavia la sua infaticabile diligenza non si acquetò per questo. Certo la seconda edizione (1521) non presenta ancora modificazioni importanti; ma nella terza (1532) il numero dei canti sale da quaranta, che erano dapprima, a quarantasei e molto del vecchio appare in forma rinnovata. L'Ariosto aggiunse e talvolta soppresse ottave, ne trasportò alcune da un luogo ad un altro e spesso mediante un lieve ritocco diede loro quella piena rotondità, quell'onda affascinante, che oggi vi ammiriamo; non si stancava mai di limare e ancor mutava durante la stampa. Ciò nondimeno la diversità fra le due edizioni del 1516 e del 1532 fu anche esagerata, quando a torto si volle considerare l'ultima come un'opera essenzialmente nuova.

Una piena rotondità accompagnata a disinvoltura e naturalezza e spesso un'apparente negligenza che è però frutto dell'arte più raffinata, sono i caratteri dell'ottava ariostesca; anzi in generale dello stile, ché la dettatura va innanzi a bell'agio, governata, senza che il lettore se ne avveda, dalla più grande sapienza artistica. L'Ariosto sa farci sempre sostare proprio nei luoghi più interessanti ed attraenti della via e sempre proprio quel tanto che l'ar-

gomento comporta. Degli splendidi mezzi di cui dispone, non abusa; non ostante la sua vivacità si tiene lontano da ogni esagerazione e ricercatezza, e sempre riproduce le situazioni nella loro amabile semplicità senza falsa pompa. La scena del ritrovamento di Zerbino e d'Isabella, quantunque racchiuda sì gran varietà di teneri sentimenti, tuttavia si svolge compiutamente in sole quattro stanze (XXIII, 64 sgg.). In questo appunto sta la meravigliosa oggettività dell'Ariosto, in questo, che egli si studia soltanto di svolgere adeguatamente il suo argomento, non già di sfoggiarvi la sua abilità. Le cose, penetrate nel suo spirito, ricompaiono nella loro naturale chiarezza; la bella realtà nel mostrarsi basta a sé stessa e non abbisogna di ornamenti. Perciò il Galilei, confrontando l'Ariosto col Tasso, affermava che questi dice parole e quegli cose; il Tasso gli sembrava più bello, cioè più regolare ed adorno, l'Ariosto gli piaceva meglio; chiamava questo « il divino » e diceva di aver derivato dall'assidua lettura dell'*Orlando* quella chiarezza che è propria delle sue opere.

Abbiamo veduto parlando del Boiardo, come dal carattere della poesia cavalleresca moderna nascesse per necessità l'ironia, che non distruggeva quel mondo cavalleresco, perché anzi i lettori colti amavano pur sempre specchiarvisi, ma che però lo sfiorava d'un sorriso e non lo prendeva sul serio. Nell'Ariosto codesto elemento comico acquista, come ogni altro, nuova fecondità e riceve una più fine elaborazione. L'ironia accompagna i racconti, ma è vario il modo in cui essa si manifesta; ora pare del tutto scomparsa, ora aleggia appena sensibile sulla narrazione ed ora erompe apertamente. Serietà e scherzo si mescolano insieme. Alla comica storia della scaltra Fiammetta (c. XXVIII) tien dietro il tragico racconto della fine della fedele Isabella, uno dei luoghi più affettuosi del poema. Il lamento per la morte di Brandimarte si trova nello stesso canto XLIII in cui leggiamo altre due di quelle novelle d'intrighi donneschi e di seduzioni che tanto piacevano al pubblico. Eppure noi non sentiamo nessun contrasto stridente, anzi seguiamo volentieri il poeta che sa intrattenerci in maniera sì varia:

> Signor, far mi convien come fa il buono
> Sonator sopra il suo instrumento arguto,
> Che spesso muta corda e varia suono,
> Ricercando ora il grave, ora l'acuto (VIII, 29).

Da una cosa all'altra si passa facilmente; il contrasto esiste, ma non lo si avverte come disarmonia, perché il serio non s'inalza mai fino al patetico, né lo scherzo scende mai al burlesco e alla caricatura, la quale ci guasterebbe il diletto che i personaggi del *Furioso* ci recano. Questa singolare miscela produce nell'Ariosto il miracolo, che non crediamo alle sue figure, eppure le amiamo e c'interessiamo de' casi loro.

Massime nelle scene che avevano una particolare corrispondenza col modo di sentire del poeta e del suo tempo, l'elemento comico poteva scomparire, come appunto accade nelle storie di Cloridano e Medoro, di Medoro ed Angelica, dello scoppio della pazzia di Orlando, della morte di Zerbino e della morte d'Isabella. Invece proprio l'azione principale o quella che ha l'aria di esser tale, cioè la guerra di Carlo Magno contro Agramante, spesso toccava debolmente i sentimenti reali del poeta, onde in più d'un luogo se ne impossessò l'ironia. Lo scioglimento, la finale vittoria delle armi cristiane, è in buona parte determinato da Astolfo nel modo più strano; Astolfo è divenuto l'eroe salvatore, e ciò è caratteristico. Quel personaggio, felice creazione del Boiardo o piuttosto già della poesia popolare, aveva fin dall'origine una tinta comica. Nel *Furioso* Astolfo è il vero tipo del cavaliere senza disegni e senza intenti, che compie qualche cosa di utile, anzi perfino la sua maggiore impresa, soltanto così per incidenza. Mentre sa che in Francia l'imperatore versa in grave pericolo, egli intraprende allegramente la sua cavalcata per l'aria sull'ippogrifo senz'altro scopo che di vedere il mondo. Già nel Boiardo la sua parte non era senza importanza; nel *Furioso* Astolfo mediante il suo viaggio nella luna restituisce ad Orlando la ragione e quindi alla Cristianità la migliore sua spada, e per divino favore ottiene quella strana cavalleria e quella flotta, colle quali conquista Biserta e disperde le navi di Agramante. Nei poemi popolari Astolfo con la sua folle temerità e la sua poca forza veniva a contrapporsi agli altri paladini, e quindi la sua figura non riusciva se non a dar maggiore rilievo alla loro virtù e gagliardia. L'Ariosto, attribuendo a lui una parte così importante e facendogli compiere azioni maggiori che ad Orlando e a Rinaldo, fa cadere uno sprazzo di comico sull'intera narrazione.

Fonte di effetti comici è spesso nel *Furioso* la stessa rappresentazione naturale e realistica delle cose più meravigliose e fan-

tastiche. Si consideri, per esempio, la lotta di Orlando col mostro marino. Quivi la descrizione così precisa delle cose più incredibili ci fa sorridere; il miracolo, rappresentato in forma palpabile, cessa di esser miracolo e diviene comico. Astolfo per proteggere la marcia del suo esercito nel deserto, consigliato da san Giovanni, accoglie il caldo vento australe in un otre e lieto si mette in cammino con questo (XXXVIII, 30). Mediante una fervida preghiera trasforma sassi in cavalli; come quelli rotolano giù dal monte, assumono code, gambe, colli, musi, cominciano a nitrire, già hanno anche la briglia e così egli può provvedere di cavallo ottantamila cento e due uomini. Questa maniera ironica di trattare il meraviglioso e il fantastico induce ad un confronto colla *Commedia* di Dante e si nota il contrasto. Le reminiscenze dirette dell'Inferno dantesco appaiono pienamente manifeste nella visita di Astolfo al mondo di là. Inseguendo le arpie egli arriva ad una grotta, vi entra e si trova fra le tenebre in mezzo ad un denso fumo. Vede qualche cosa agitarsi dalla vòlta; è un'anima che sconta la pena de' suoi peccati. Come Dante suole parlare agli spiriti dei morti, così Astolfo chiama quell'anima, che gli racconta un'intera novella. Essa è Lidia, la figlia del re di Lidia, e come tante altre, paga il fio della sua crudeltà verso l'amante (XXXIV, 7 sgg.). Ciò rammenta la donna fuggente nella pineta del Boccaccio, e quelle belle insensibili sospese nel fumo in punizione della loro freddezza appaiono come una parodia della Francesca da Rimini (1).

Dante nel trattare un tema cui la poesia non si era ancora provata, cerca le immagini più alte e sublimi e procura coi più energici sforzi della fantasia di rappresentare adeguatamente il soprannaturale. L'Ariosto invece riduce questo alle proporzioni del reale e del naturale. Quivi il viaggio spirituale di Dante è reso palpabile e materializzato. Astolfo arriva nel Paradiso terrestre ed ivi sono offerti a lui tavola e letto e al suo cavallo stalla e foraggio; lassù egli si ciba de' bei frutti del Paradiso e deve confessare che Adamo ed Eva meritano pur qualche scusa (XXXIV, 60).

---

(1) Vedi RAJNA, *Fonti dell'Orlando*, p. 467 sgg. [della 2ª ediz., Firenze, 1900, p. 537 sgg.]. Scegliendo il nome di Lidia, l'Ariosto pensò forse alla Lide di Orazio, Od. III, 11, 25: Audiat Lyde scelus atque notas Virginum poenas . . . . .

La mattina dopo si alza e san Giovanni lo informa dello scopo del suo viaggio, del quale Astolfo nulla sapeva; poi sul carro di fuoco d'Elia si avvia coll'Evangelista alla luna, donde ha da portare il senno d'Orlando. Gli è che la luna è il luogo dove si trova insieme raccolto tutto ciò che va perduto sulla terra. Là il paladino vede ammucchiati oggetti d'ogni più vario genere, la cui enumerazione si trasforma nella più spiritosa satira delle cose di questo mondo. La pazzia vi manca del tutto; ce la teniamo tutta quaggiù; invece vi si trova una massa enorme di senno; esso sta raccolto in ampolle, ciascuna delle quali porta un cartellino col nome del vecchio possessore.

Poiché nell'Ariosto vediamo l'ironia balzar fuori spontanea dall'essenza stessa degli argomenti trattati, non possiamo meravigliarci ch'essa colpisca anche ciò che aveva per l'autore un fine reale, l'adulazione. Questo si nota specialmente nelle profezie sulla casa d'Este che Bradamante ascolta alla tomba di Merlino. L'idea di mostrare, a scopo di panegirico, all'eroe capo-stipite d'una famiglia i suoi gloriosi discendenti prima che sian nati, risale a Virgilio; ma nell'*Eneide* gli spiriti che Anchise fa vedere al figliuolo, sono realmente le anime che, secondo il concetto platonico, aspettano nel mondo di là la futura loro nascita. Nell'Ariosto invece abbiamo un'evocazione di spettri, una mascherata ordinata dalla maga Melissa. I nobili signori di casa d'Este sono rappresentati da demonî camuffati, da cui Bradamante deve esser difesa mediante determinate precauzioni, affinché non le facciano alcun male (III, 20). Se qui il comico sia nelle intenzioni del poeta o non piuttosto soltanto effetto d'imperizia, rimane dubbio. Certo si è che lo spirito e l'abilità dell'Ariosto si manifestano in generale scarsamente nei luoghi adulatorî. Quelle invenzioni si possono dire poco felici anche rispetto al loro scopo encomiastico, ed inoltre sono introdotte qua e là a caso e spesso inopportunamente, proprio come nel poema del Boiardo, solo in assai più larga misura. Nel *Furioso* troviamo una tenda colle eroiche azioni del cardinale Ippolito, la prediletta loggia con quadri profetici, una fonte di Merlino con isculture allegoriche relative a Carlo V, a Francesco I, ad Enrico VIII d'Inghilterra e ad altri, e un'altra fonte con dame insigni in foggia di cariatidi, ciascuna in piedi sulle spalle di due uomini, i quali avendo la bocca aperta si rivelano per loro cantori. Tutto ciò non fa se non arrestare incomodamente il corso

del racconto e gli eroi stessi del poema si curano assai poco di codeste meraviglie, le guardano ammirati e vanno per i fatti loro. Sennonché siffatta imperizia fa onore al poeta; sotto tutte quelle barocche invenzioni si sospetterebbe un sorriso fugace e fine, come sotto il *nihil castius* dell'epigramma pel cardinale.

Con maggior piacere possiamo ascoltare le lodi che l'Ariosto tributa ne' suoi versi agli artisti e ai poeti contemporanei, come fa specialmente alla fine del poema. Il suo legno ritorna finalmente in porto dopo il lungo viaggio compiuto fra lidi mutantisi di continuo, e sulla riva lo aspettano, salutanti e plaudenti, nobili dame e poeti famosi, gli amici dello scrittore, tra' quali il Bembo, il Sannazaro, Bernardo Tasso ed anche « il flagello dei principi, il divin Pietro Aretino ». Quivi i lor nomi ci rispecchiano in certo modo il gusto del pubblico elegante e colto, al quale l'opera era destinata (1).

Nell'ironia sta anche la verità della creazione ariostesca. Essa determina la relazione di questa colla realtà e rappresenta l'atteggiamento della coscienza moderna dinanzi al favoloso delle storie cavalleresche. Da una parte l'Ariosto dà a quel mondo fantastico l'aspetto della realtà piena e della naturalezza, e dall'altra lo fa egli stesso svaporare nella lieve aria di cui l'ha formato. Un poeta non può trattare con piglio perfettamente serio le cose alla cui verità e possibilità egli stesso e il suo pubblico non credono. Allora non resta altro che mescolare la serietà e lo scherzo, in modo che l'una e l'altro conservino il loro proprio valore. Così ha fatto l'Ariosto. Per qualche tratto noi ci lasciamo trasportare e ci troviamo a nostro agio in quel mondo della finzione, come se fossimo nel mondo reale. Ma a lungo andare ciò diventa impossibile; la realtà vera si fa strada; vengono meno le ali alla fantasia e l'ironia ne distrugge le figure, finché quella, ravvivata, si accinge ad un volo novello.

Come tutte le opere poetiche importanti, l'*Orlando Furioso* è anche un monumento della civiltà del suo tempo; è per il Rinascimento italiano ciò che la *Commedia* di Dante per il Medio evo

(1) Certamente anche in questo l'Ariosto seguì soltanto un costume generale; lunghe enumerazioni di scrittori viventi ad esaltazione di questi si trovano assai di frequente fin dal secolo XV. Si sollecitava così l'approvazione dei colleghi, come altrove il favore de' principi.

italiano, l'espressione dello spirito del tempo nell'arte. Tutto quel ricco mondo digradante dal tragico al comico, che troviamo nella *Commedia*, ricompare nel *Furioso* colla varietà delle sue figure, ma non ha più radici profonde nell'anima del poeta, onde la grandiosità e la violenza dei contrasti si trasformano in una soave e fuggevole armonia. I personaggi della *Commedia* erano per Dante esseri reali, che egli aveva veduto, amato, odiato, combattuto e la cui vista destava la sua pietà, il suo disprezzo, la sua passione; quelli del *Furioso* sono per l'Ariosto finzioni poetiche, che egli ama intimamente come tali, che plasma e foggia con gran cura, ma che crea e distrugge a suo capriccio. La poesia si è separata dagl'intenti seri della vita reale e non è altro che un passatempo e un divertimento della buona società.

XXV.

Il Castiglione.

La poesia italiana del secolo XVI era essenzialmente poesia di corte. I grandi poemi del Boiardo e dell'Ariosto nella figurazione ideale d' un mondo fantastico di eleganze e di cortesie rispecchiano la società aulica di quel tempo col suo modo di sentire e di pensare. Il Castiglione nel suo *Cortegiano* prese a rappresentare direttamente codesta società, in mezzo alla quale si svolgeva la letteratura d'allora, in modo però che anche il suo quadro divenne un quadro ideale. E nessuno era più adatto di lui a trattar questo tema, essendo egli stesso uno dei cavalieri più segnalati e un ornamento delle corti ove dimorava.

Il conte Baldassar Castiglione, nato il 6 dicembre del 1478 presso Mantova a Casatico, possedimento di sua famiglia, ricevette la sua educazione classica a Milano dal Merula e da Demetrio Calcondila e nel tempo stesso si addestrò pienamente in tutte le arti cavalleresche. Entrò dapprima al servigio di Lodovico Sforza e dopo la caduta di questo si allogò presso il suo principe naturale, il marchese Francesco Gonzaga, con cui nel 1503 combatté per i Francesi nell'infelice battaglia del Garigliano. Nell'occasione d'un suo soggiorno a Roma fu conosciuto dal duca Guidobaldo d'Urbino, che lo prese al suo servigio. Perciò il Castiglione cadde in disgrazia del marchese. Ai 6 di settembre del 1504 andò per la prima volta ad Urbino, dove allora si raccoglieva la corte più finamente colta d'Italia. Ne formavano il centro due nobili dame, la duchessa Elisabetta Gonzaga, colla quale il Castiglione era imparentato per via di sua madre, e la cognata di lei madonna Emilia Pia, ed intorno ad esse si radunavano uomini d'ingegno e di merito letterario, come Ottaviano Fregoso, più tardi doge di Genova, Federigo Fregoso, poi arcivescovo di Salerno, Cesare Gon-

zaga, cugino del Castiglione e consigliere fidato del duca, Giuliano de' Medici, il conte Lodovico da Canossa; non molto dopo venne anche il Bembo e vi si trattenne sei anni. Là tutti gareggiavano nel procurare alla brigata nuovi e splendidi divertimenti. Per il carnevale del 1506 il Castiglione compose, insieme con Cesare Gonzaga, la sua egloga *Tirsi* ad esaltazione della duchessa e della sua corte, egloga che fu poi recitata dagli autori stessi. Questo spettacolo drammatico ne promosse un altro, ch'ebbe luogo l'ultima sera di carnevale dell'anno seguente e fu opera del Bembo e d'Ottaviano Fregoso. Ambedue gli autori comparvero in maschera di sacerdoti del lontano regno di Venere, mentre un terzo personaggio, come interprete, li introdusse e recitò la poesia, scritta in ottave. D'una rappresentazione teatrale di gran lunga più splendida, che però ebbe luogo alquanto più tardi, nel 1513, ci dà notizia una lettera del Castiglione a Lodovico da Canossa. Si recitò allora la *Calandria* del Bibbiena e le decorazioni furono allestite con gran lusso di pitture, di sculture e d'ornamenti architettonici. Essendo arrivato troppo tardi il prologo dell'autore, se ne recitò invece uno del Castiglione; gl'intermezzi con pantomime mitologiche e con danze devono aver quasi soffocato l'effetto della commedia; essi formavano fra loro un tutto organico e furono spiegati allegoricamente in un epilogo in ottave del Castiglione, che fu detto da un Amorino. Questi versi non ci sono rimasti.

Il Castiglione scrisse anche altre poesie sì italiane e sì latine; specialmente latine, che sono fra le più eleganti di quel tempo. Ma piccolo è il numero di questi componimenti; nel dominio della letteratura il Castiglione produsse poco, perché ben presto gli affari militari e diplomatici, in cui fu occupato, non gli lasciarono quiete se non di raro. Già nell'autunno del 1506 il duca Guidobaldo lo mandò al re Enrico VII in Inghilterra, donde ritornò ad Urbino al principio di marzo dell'anno seguente. Subito dopo fu inviato al re di Francia a Milano. Morto nell'aprile del 1508 Guidobaldo, il Castiglione rimase al servigio del suo successore Francesco Maria della Rovere, prese parte alla spedizione di papa Giulio II contro i Veneziani e ad altre imprese guerresche del duca, e in ricompensa de' suoi servigi ebbe il castello di Nuvillara nel Pesarese. Sotto Leone X fu ambasciatore a Roma, dove strinse relazione coi più cospicui scrittori ed artisti, specialmente con Raffaello, che per le sue composizioni ne ascoltava volontieri

gomento comporta. Degli splendidi mezzi di cui dispone, non abusa; non ostante la sua vivacità si tiene lontano da ogni esagerazione e ricercatezza, e sempre riproduce le situazioni nella loro amabile semplicità senza falsa pompa. La scena del ritrovamento di Zerbino e d'Isabella, quantunque racchiuda sì gran varietà di teneri sentimenti, tuttavia si svolge compiutamente in sole quattro stanze (XXIII, 64 sgg.). In questo appunto sta la meravigliosa oggettività dell'Ariosto, in questo, che egli si studia soltanto di svolgere adeguatamente il suo argomento, non già di sfoggiarvi la sua abilità. Le cose, penetrate nel suo spirito, ricompaiono nella loro naturale chiarezza; la bella realtà nel mostrarsi basta a sé stessa e non abbisogna di ornamenti. Perciò il Galilei, confrontando l'Ariosto col Tasso, affermava che questi dice parole e quegli cose; il Tasso gli sembrava più bello, cioè più regolare ed adorno, l'Ariosto gli piaceva meglio; chiamava questo « il divino » e diceva di aver derivato dall'assidua lettura dell'*Orlando* quella chiarezza che è propria delle sue opere.

Abbiamo veduto parlando del Boiardo, come dal carattere della poesia cavalleresca moderna nascesse per necessità l'ironia, che non distruggeva quel mondo cavalleresco, perché anzi i lettori colti amavano pur sempre specchiarvisi, ma che però lo sfiorava d'un sorriso e non lo prendeva sul serio. Nell'Ariosto codesto elemento comico acquista, come ogni altro, nuova fecondità e riceve una più fine elaborazione. L'ironia accompagna i racconti, ma è vario il modo in cui essa si manifesta; ora pare del tutto scomparsa, ora aleggia appena sensibile sulla narrazione ed ora erompe apertamente. Serietà e scherzo si mescolano insieme. Alla comica storia della scaltra Fiammetta (c. XXVIII) tien dietro il tragico racconto della fine della fedele Isabella, uno dei luoghi più affettuosi del poema. Il lamento per la morte di Brandimarte si trova nello stesso canto XLIII in cui leggiamo altre due di quelle novelle d'intrighi donneschi e di seduzioni che tanto piacevano al pubblico. Eppure noi non sentiamo nessun contrasto stridente, anzi seguiamo volentieri il poeta che sa intrattenerci in maniera sì varia:

> Signor, far mi convien come fa il buono
> Sonator sopra il suo instrumento arguto,
> Che spesso muta corda e varia suono,
> Ricercando ora il grave, ora l'acuto (VIII, 29).

Da una cosa all'altra si passa facilmente; il contrasto esiste, ma non lo si avverte come disarmonia, perché il serio non s'inalza mai fino al patetico, né lo scherzo scende mai al burlesco e alla caricatura, la quale ci guasterebbe il diletto che i personaggi del *Furioso* ci recano. Questa singolare miscela produce nell'Ariosto il miracolo, che non crediamo alle sue figure, eppure le amiamo e c'interessiamo de' casi loro.

Massime nelle scene che avevano una particolare corrispondenza col modo di sentire del poeta e del suo tempo, l'elemento comico poteva scomparire, come appunto accade nelle storie di Cloridano e Medoro, di Medoro ed Angelica, dello scoppio della pazzia di Orlando, della morte di Zerbino e della morte d'Isabella. Invece proprio l'azione principale o quella che ha l'aria di esser tale, cioè la guerra di Carlo Magno contro Agramante, spesso toccava debolmente i sentimenti reali del poeta, onde in più d'un luogo se ne impossessò l'ironia. Lo scioglimento, la finale vittoria delle armi cristiane, è in buona parte determinato da Astolfo nel modo più strano; Astolfo è divenuto l'eroe salvatore, e ciò è caratteristico. Quel personaggio, felice creazione del Boiardo o piuttosto già della poesia popolare, aveva fin dall'origine una tinta comica. Nel *Furioso* Astolfo è il vero tipo del cavaliere senza disegni e senza intenti, che compie qualche cosa di utile, anzi perfino la sua maggiore impresa, soltanto così per incidenza. Mentre sa che in Francia l'imperatore versa in grave pericolo, egli intraprende allegramente la sua cavalcata per l'aria sull'ippogrifo senz'altro scopo che di vedere il mondo. Già nel Boiardo la sua parte non era senza importanza; nel *Furioso* Astolfo mediante il suo viaggio nella luna restituisce ad Orlando la ragione e quindi alla Cristianità la migliore sua spada, e per divino favore ottiene quella strana cavalleria e quella flotta, colle quali conquista Biserta e disperde le navi di Agramante. Nei poemi popolari Astolfo con la sua folle temerità e la sua poca forza veniva a contrapporsi agli altri paladini, e quindi la sua figura non riusciva se non a dar maggiore rilievo alla loro virtù e gagliardia. L'Ariosto, attribuendo a lui una parte così importante e facendogli compiere azioni maggiori che ad Orlando e a Rinaldo, fa cadere uno sprazzo di comico sull'intera narrazione.

Fonte di effetti comici è spesso nel *Furioso* la stessa rappresentazione naturale e realistica delle cose più meravigliose e fan-

tastiche. Si consideri, per esempio, la lotta di Orlando col most
marino. Quivi la descrizione così precisa delle cose più incredibi
ci fa sorridere; il miracolo, rappresentato in forma palpabile, cess
di esser miracolo e diviene comico. Astolfo per proteggere l
marcia del suo esercito nel deserto, consigliato da san Giovann
accoglie il caldo vento australe in un otre e lieto si mette i
cammino con questo (XXXVIII, 30). Mediante una fervida pr
ghiera trasforma sassi in cavalli; come quelli rotolano giù d
monte, assumono code, gambe, colli, musi, cominciano a nitrir
già hanno anche la briglia e così egli può provvedere di cavall
ottantamila cento e due uomini. Questa maniera ironica di tra
tare il meraviglioso e il fantastico induce ad un confronto coll
Commedia di Dante e si nota il contrasto. Le reminiscenze dirett
dell'Inferno dantesco appaiono pienamente manifeste nella visit
di Astolfo al mondo di là. Inseguendo le arpie egli arriva ad un
grotta, vi entra e si trova fra le tenebre in mezzo ad un dens
fumo. Vede qualche cosa agitarsi dalla vòlta; è un'anima ch
sconta la pena de' suoi peccati. Come Dante suole parlare ag
spiriti dei morti, così Astolfo chiama quell'anima, che gli rac
conta un'intera novella. Essa è Lidia, la figlia del re di Lidia,
come tante altre, paga il fio della sua crudeltà verso l'amant
(XXXIV, 7 sgg.). Ciò rammenta la donna fuggente nella pinet
del Boccaccio, e quelle belle insensibili sospese nel fumo in pu
nizione della loro freddezza appaiono come una parodia della Fra
cesca da Rimini (1).

Dante nel trattare un tema cui la poesia non si era ancor
provata, cerca le immagini più alte e sublimi e procura coi pi
energici sforzi della fantasia di rappresentare adeguatamente i
soprannaturale. L'Ariosto invece riduce questo alle proporzioni de
reale e del naturale. Quivi il viaggio spirituale di Dante è res
palpabile e materializzato. Astolfo arriva nel Paradiso terrestr
ed ivi sono offerti a lui tavola e letto e al suo cavallo stalla e fo
raggio; lassù egli si ciba de' bei frutti del Paradiso e deve confes
sare che Adamo ed Eva meritano pur qualche scusa (XXXIV, 60)

---

(1) Vedi Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 467 sgg. [della 2ª ediz., Firenze
1900, p. 537 sgg.]. Scegliendo il nome di Lidia, l'Ariosto pensò forse all
Lide di Orazio, Od. III, 11, 25: Audiat Lyde scelus atque notas Virginum
poenas .....

La mattina dopo si alza e san Giovanni lo informa dello scopo del suo viaggio, del quale Astolfo nulla sapeva; poi sul carro di fuoco d'Elia si avvia coll'Evangelista alla luna, donde ha da portare il senno d'Orlando. Gli è che la luna è il luogo dove si trova insieme raccolto tutto ciò che va perduto sulla terra. Là il paladino vede ammucchiati oggetti d'ogni più vario genere, la cui enumerazione si trasforma nella più spiritosa satira delle cose di questo mondo. La pazzia vi manca del tutto; ce la teniamo tutta quaggiù; invece vi si trova una massa enorme di senno; esso sta raccolto in ampolle, ciascuna delle quali porta un cartellino col nome del vecchio possessore.

Poiché nell'Ariosto vediamo l'ironia balzar fuori spontanea dall'essenza stessa degli argomenti trattati, non possiamo meravigliarci ch'essa colpisca anche ciò che aveva per l'autore un fine reale, l'adulazione. Questo si nota specialmente nelle profezie sulla casa d'Este che Bradamante ascolta alla tomba di Merlino. L'idea di mostrare, a scopo di panegirico, all'eroe capo-stipite d'una famiglia i suoi gloriosi discendenti prima che sian nati, risale a Virgilio; ma nell'*Eneide* gli spiriti che Anchise fa vedere al figliuolo, sono realmente le anime che, secondo il concetto platonico, aspettano nel mondo di là la futura loro nascita. Nell'Ariosto invece abbiamo un'evocazione di spettri, una mascherata ordinata dalla maga Melissa. I nobili signori di casa d'Este sono rappresentati da demonî camuffati, da cui Bradamante deve esser difesa mediante determinate precauzioni, affinché non le facciano alcun male (III, 20). Se qui il comico sia nelle intenzioni del poeta o non piuttosto soltanto effetto d'imperizia, rimane dubbio. Certo si è che lo spirito e l'abilità dell'Ariosto si manifestano in generale scarsamente nei luoghi adulatorî. Quelle invenzioni si possono dire poco felici anche rispetto al loro scopo encomiastico, ed inoltre sono introdotte qua e là a caso e spesso inopportunamente, proprio come nel poema del Boiardo, solo in assai più larga misura. Nel *Furioso* troviamo una tenda colle eroiche azioni del cardinale Ippolito, la prediletta loggia con quadri profetici, una fonte di Merlino con isculture allegoriche relative a Carlo V, a Francesco I, ad Enrico VIII d'Inghilterra e ad altri, e un'altra fonte con dame insigni in foggia di cariatidi, ciascuna in piedi sulle spalle di due uomini, i quali avendo la bocca aperta si rivelano per loro cantori. Tutto ciò non fa se non arrestare incomodamente il corso

del racconto e gli eroi stessi del poema si curano assai poco di codeste meraviglie, le guardano ammirati e vanno per i fatti loro. Sennonché siffatta imperizia fa onore al poeta; sotto tutte quelle barocche invenzioni si sospetterebbe un sorriso fugace e fine, come sotto il *nihil castius* dell'epigramma pel cardinale.

Con maggior piacere possiamo ascoltare le lodi che l'Ariosto tributa ne' suoi versi agli artisti e ai poeti contemporanei, come fa specialmente alla fine del poema. Il suo legno ritorna finalmente in porto dopo il lungo viaggio compiuto fra lidi mutantisi di continuo, e sulla riva lo aspettano, salutanti e plaudenti, nobili dame e poeti famosi, gli amici dello scrittore, tra' quali il Bembo, il Sannazaro, Bernardo Tasso ed anche « il flagello dei principi, il divin Pietro Aretino ». Quivi i lor nomi ci rispecchiano in certo modo il gusto del pubblico elegante e colto, al quale l'opera era destinata (1).

Nell'ironia sta anche la verità della creazione ariostesca. Essa determina la relazione di questa colla realtà e rappresenta l'atteggiamento della coscienza moderna dinanzi al favoloso delle storie cavalleresche. Da una parte l'Ariosto dà a quel mondo fantastico l'aspetto della realtà piena e della naturalezza, e dall'altra lo fa egli stesso svaporare nella lieve aria di cui l'ha formato. Un poeta non può trattare con piglio perfettamente serio le cose alla cui verità e possibilità egli stesso e il suo pubblico non credono. Allora non resta altro che mescolare la serietà e lo scherzo, in modo che l'una e l'altro conservino il loro proprio valore. Così ha fatto l'Ariosto. Per qualche tratto noi ci lasciamo trasportare e ci troviamo a nostro agio in quel mondo della finzione, come se fossimo nel mondo reale. Ma a lungo andare ciò diventa impossibile; la realtà vera si fa strada; vengono meno le ali alla fantasia e l'ironia ne distrugge le figure, finché quella, ravvivata, si accinge ad un volo novello.

Come tutte le opere poetiche importanti, l'*Orlando Furioso* è anche un monumento della civiltà del suo tempo; è per il Rinascimento italiano ciò che la *Commedia* di Dante per il Medio evo

---

(1) Certamente anche in questo l'Ariosto seguì soltanto un costume generale; lunghe enumerazioni di scrittori viventi ad esaltazione di questi si trovano assai di frequente fin dal secolo XV. Si sollecitava così l'approvazione dei colleghi, come altrove il favore de' principi.

italiano, l'espressione dello spirito del tempo nell'arte. Tutto quel ricco mondo digradante dal tragico al comico, che troviamo nella *Commedia*, ricompare nel *Furioso* colla varietà delle sue figure, ma non ha più radici profonde nell'anima del poeta, onde la grandiosità e la violenza dei contrasti si trasformano in una soave e fuggevole armonia. I personaggi della *Commedia* erano per Dante esseri reali, che egli aveva veduto, amato, odiato, combattuto e la cui vista destava la sua pietà, il suo disprezzo, la sua passione; quelli del *Furioso* sono per l'Ariosto finzioni poetiche, che egli ama intimamente come tali, che plasma e foggia con gran cura, ma che crea e distrugge a suo capriccio. La poesia si è separata dagl'intenti seri della vita reale e non è altro che un passatempo e un divertimento della buona società.

XXV.

Il Castiglione.

La poesia italiana del secolo XVI era essenzialmente poesia di corte. I grandi poemi del Boiardo e dell'Ariosto nella figurazione ideale d' un mondo fantastico di eleganze e di cortesie rispecchiano la società aulica di quel tempo col suo modo di sentire e di pensare. Il Castiglione nel suo *Cortegiano* prese a rappresentare direttamente codesta società, in mezzo alla quale si svolgeva la letteratura d'allora, in modo però che anche il suo quadro divenne un quadro ideale. E nessuno era più adatto di lui a trattar questo tema, essendo egli stesso uno dei cavalieri più segnalati e un ornamento delle corti ove dimorava.

Il conte Baldassar Castiglione, nato il 6 dicembre del 1478 presso Mantova a Casatico, possedimento di sua famiglia, ricevette la sua educazione classica a Milano dal Merula e da Demetrio Calcondila e nel tempo stesso si addestrò pienamente in tutte le arti cavalleresche. Entrò dapprima al servigio di Lodovico Sforza e dopo la caduta di questo si allogò presso il suo principe naturale, il marchese Francesco Gonzaga, con cui nel 1503 combatté per i Francesi nell'infelice battaglia del Garigliano. Nell'occasione d'un suo soggiorno a Roma fu conosciuto dal duca Guidobaldo d'Urbino, che lo prese al suo servigio. Perciò il Castiglione cadde in disgrazia del marchese. Ai 6 di settembre del 1504 andò per la prima volta ad Urbino, dove allora si raccoglieva la corte più finamente colta d'Italia. Ne formavano il centro due nobili dame, la duchessa Elisabetta Gonzaga, colla quale il Castiglione era imparentato per via di sua madre, e la cognata di lei madonna Emilia Pia, ed intorno ad esse si radunavano uomini d'ingegno e di merito letterario, come Ottaviano Fregoso, più tardi doge di Genova, Federigo Fregoso, poi arcivescovo di Salerno, Cesare Gon-

zaga, cugino del Castiglione e consigliere fidato del duca, Giuliano de' Medici, il conte Lodovico da Canossa; non molto dopo venne anche il Bembo e vi si trattenne sei anni. Là tutti gareggiavano nel procurare alla brigata nuovi e splendidi divertimenti. Per il carnevale del 1506 il Castiglione compose, insieme con Cesare Gonzaga, la sua egloga *Tirsi* ad esaltazione della duchessa e della sua corte, egloga che fu poi recitata dagli autori stessi. Questo spettacolo drammatico ne promosse un altro, ch'ebbe luogo l'ultima sera di carnevale dell'anno seguente e fu opera del Bembo e d'Ottaviano Fregoso. Ambedue gli autori comparvero in maschera di sacerdoti del lontano regno di Venere, mentre un terzo personaggio, come interprete, li introdusse e recitò la poesia, scritta in ottave. D'una rappresentazione teatrale di gran lunga più splendida, che però ebbe luogo alquanto più tardi, nel 1513, ci dà notizia una lettera del Castiglione a Lodovico da Canossa. Si recitò allora la *Calandria* del Bibbiena e le decorazioni furono allestite con gran lusso di pitture, di sculture e d'ornamenti architettonici. Essendo arrivato troppo tardi il prologo dell'autore, se ne recitò invece uno del Castiglione; gl'intermezzi con pantomime mitologiche e con danze devono aver quasi soffocato l'effetto della commedia; essi formavano fra loro un tutto organico e furono spiegati allegoricamente in un epilogo in ottave del Castiglione, che fu detto da un Amorino. Questi versi non ci sono rimasti.

Il Castiglione scrisse anche altre poesie sì italiane e sì latine; specialmente latine, che sono fra le più eleganti di quel tempo. Ma piccolo è il numero di questi componimenti; nel dominio della letteratura il Castiglione produsse poco, perché ben presto gli affari militari e diplomatici, in cui fu occupato, non gli lasciarono quiete se non di raro. Già nell'autunno del 1506 il duca Guidobaldo lo mandò al re Enrico VII in Inghilterra, donde ritornò ad Urbino al principio di marzo dell'anno seguente. Subito dopo fu inviato al re di Francia a Milano. Morto nell'aprile del 1508 Guidobaldo, il Castiglione rimase al servigio del suo successore Francesco Maria della Rovere, prese parte alla spedizione di papa Giulio II contro i Veneziani e ad altre imprese guerresche del duca, e in ricompensa de' suoi servigi ebbe il castello di Nuvillara nel Pesarese. Sotto Leone X fu ambasciatore a Roma, dove strinse relazione coi più cospicui scrittori ed artisti, specialmente con Raffaello, che per le sue composizioni ne ascoltava volontieri

il consiglio e che per incarico del Castiglione compì diverse opere, come il famoso ritratto del conte che ora si trova al Louvre. Finalmente Francesco Gonzaga desistette dal suo lungo rancore, e nel 1516 il Castiglione fece ritorno in patria e vi sposò Ippolita Torelli. Le due brevi lettere dirette a lei che ci sono rimaste, mostrano nella loro schietta semplicità il suo intimo amore per la moglie. Nella più bella delle sue poesie latine, scritta in forma di lettera alla foggia delle Eroidi ovidiane, Baldassarre fa che ella si lamenti della sua lontananza. Questa epistola è del 1519, quand'egli era andato a Roma ambasciatore di Federico Gonzaga; poco dopo (1520) Ippolita gli fu rapita dalla morte. Allora il Castiglione era di nuovo a Roma, dove rimase come stabile ambasciatore mantovano fino al 1524; Clemente VII lo nominò protonotario e col permesso del Marchese lo mandò nunzio alla corte imperiale a Madrid, dove arrivò agli 11 di marzo del 1525. Nell'aprile seguì Carlo V a Toledo, e nel 1526 a Siviglia e a Granata. L'anno dopo lo colpì come un fulmine la notizia del terribile sacco di Roma, tanto più dolorosamente in quanto che papa Clemente gliene attribuì in parte la colpa, per ciò che il Castiglione non lo avesse avvertito delle macchinazioni della corte spagnuola. Il conte si giustificò in uno scritto diretto al papa da Burgos il 10 dicembre 1527, e poiché lo spagnuolo Alonso de Valdés, segretario dell'imperatore e, come suo fratello Giovanni, incline al protestantesimo, aveva rappresentato in un dialogo il sacco di Roma come un giudizio di Dio per i molti peccati del clero, scagliò contro di lui una lunga e furibonda epistola, quantunque il Valdés cercasse di rabbonirlo con una lettera piena di compunzione. L'epistola del Castiglione lo minaccia d'inquisizione e di rogo e rivela colla sua violenza la profonda agitazione che sconvolgeva la mente dello scrittore. Il papa riconobbe la sua innocenza e l'imperatore lo colmò dei più grandi onori; ma il dispiacere gli rodeva il cuore ed egli morì dopo breve malattia a Toledo il 7 febbraio del 1529.

Il Castiglione, come dice la dedicatoria a Don Miguel de Silva, compose il *Cortegiano* in memoria de' begli anni da lui passati in Urbino e dello splendore di quella corte sotto il duca Guidobaldo, per lasciare dunque un durevole monumento di quell'età. In pochi giorni gettò giù il primo abbozzo, e compì l'opera nel marzo del 1516, quindi circa nel tempo stesso che il Bembo poneva fine alla parte essenziale delle sue *Prose* ed appariva la prima

edizione del *Furioso*. Il 20 ottobre 1518 il Castiglione mandò il *Cortegiano* al Bembo per avere i suoi consigli; ma i molti viaggi e i molti affari gli fecero differire ancora per dieci anni la pubblicazione, fino al 1528.

Il duca Guidobaldo, così racconta l'autore in sul principio dell'opera, essendo fin dalla giovinezza di salute cagionevole, soleva dopo cena andarsene a dormire assai per tempo; ma la brigata dei signori e delle dame rimaneva poi adunata ancora a lungo intorno alla duchessa e a Madonna Emilia, sollazzandosi con piacevoli ragionari, con scherzi e con giuochi. Questi trattenimenti ebbero uno speciale incremento quando in principio del marzo 1507, essendo passato per Urbino papa Giulio, un certo numero de' suoi cavalieri vi restò ancora per qualche tempo. Anche il Castiglione era in quei giorni ad Urbino, ma per modestia, per non prender parte personalmente al dialogo, egli finge di essere stato ancora in Inghilterra e di aver solo udito parlare da altri di quelle conversazioni. In una delle riunioni serali, così egli continua, Madonna Emilia dispose che i signori presenti dovessero l'un dopo l'altro proporre un giuoco di nuova invenzione. Grandi sottigliezze sono allora escogitate e tutte respinte, finché si arriva a questa proposta di Federico Fregoso: poiché la corte di Urbino accoglie senza dubbio i migliori cavalieri d'Italia, si commetta ad uno della compagnia di enumerare le qualità del perfetto gentiluomo, « di formar con parole un perfetto cortegiano ». Il conte Lodovico di Canossa è scelto a tale ufficio e schizza, spesso interrotto dalle obbiezioni altrui, il desiderato modello di perfezione. Il cortegiano deve essere di origine nobile; la sua vera professione è quella delle armi; egli deve trattarle con destrezza ed essere esperto in ogni esercizio cavalleresco, nel maneggiare cavalli, nel giostrare, nel correr tori; dev'essere ardito e coraggioso, ma senza millanteria. Le sue prove di forza accompagni sempre con l'eleganza e la grazia; l'educazione del corpo proceda in lui di pari passo con quella dell'animo. Il cortegiano deve essere uomo di spirito e abile danzatore; saper parlare con garbo, conoscere il latino e il greco, aver letto i poeti e gli storici; essere egli stesso pratico dello scrivere versi e prosa, specialmente in lingua volgare. Deve essere esperto della musica, saper cantare e sonare parecchi stromenti, aver cognizione della pittura, almeno quel tanto che basti ad acuire in lui il senso e il gusto della bellezza. Ma sempre si guardi dal-

l'affettazione; sia perito d'ogni cosa, ma senza farlo apparire, talché si veda ad ogni occasione che nessuna delle arti in cui si segnala, ma soltanto le armi son la sua professione. A queste regole del conte Lodovico altre ne aggiunge Federigo Fregoso, la seconda sera, intorno al modo e alla forma in che quelle lodevoli qualità sono da usarsi. Poi parla Bernardo da Bibbiena sulle facezie e gli scherzi e racconta insieme cogli altri una quantità di aneddoti. Una questione sul valore delle donne offre alla compagnia appiglio a discorrere anche della perfetta *donna di palazzo*, della quale Giuliano de' Medici disegna brevemente il ritratto la terza sera. Una delle principali occupazioni della vita di corte era l'amore; sicché non potevano mancare precetti intorno ad esso e a' suoi usi. Il Castiglione però ne parla da moralista rigoroso, esponendo precetti che ben di rado si vedevano seguiti nella vita reale. Soltanto dame non maritate possono amare e solo collo scopo del matrimonio.

Sennonché tutte le arti e le attitudini che il cortegiano deve possedere, sarebbero di per sé stesse puri trastulli, se non fossero subordinate come mezzi ad uno scopo più alto e più serio. La quarta sera Ottaviano Fregoso mostra come il cortegiano deva appunto mirare a guadagnarsi la grazia del principe in modo da poter dirgli la verità, spronarlo al bene e trattenerlo dal male. Tutte le sue abilità, il cavalcare, l'armeggiare, la musica, la poesia, i trattenimenti amorosi devono essere come fiori, con cui adorni al suo signore il sentiero scabroso della virtù. Ecco quale concetto alto, ideale avesse il Castiglione della condizione del cortegiano. La *cortegiania* è l'arte di educare, di consigliare, di guidare il principe; in tal senso erano cortegiani, come dice l'autore, anche Platone ed Aristotile, in quanto che compresero che non si può andar innanzi al principe in aria di correttori severi e pedanti che non sarebbero da lui tollerati. Vero è che un così avveduto consigliere non può essere giovane, mentre si era pure detto che il vero cortegiano deve amare. Si pone perciò la questione se e come sia possibile questo sentimento in un uomo d'età. Tocca rispondere al Bembo, il quale svolge la teoria dell'amore platonico. A tale ufficio egli fu scelto acconciamente, perché il terzo libro de' suoi *Asolani* conteneva le stesse idee. Ma il Castiglione ha di gran lunga più impeto poetico: egli, che era veramente poeta, ha qualche cosa del mistico entusiasmo di Platone e lo sa esprimere con calore di forma, perché scrive con maggiore naturalezza, non nello stile ricercato del Bembo.

Anche l'arte dialogica del Castiglione è veramente mirabile. Dei dialoghi letterari, i più son dialoghi solo nell'apparenza o non sono altro che prediche, dove uno degli interlocutori mette in mostra tutta la sapienza dell'autore, mentre gli altri fanno da comparse. Nel *Cortegiano* tutti i personaggi prendono viva parte al dialogo; vi ha un vero scambio di opinioni, pronto, a botta e risposta; ogni interlocutore è rappresentato con un carattere determinato e l'autore pone la sua opinione sulle labbra or di questo e or di quello. Si vede che codesto scritto si fonda sull'osservazione di colte conversazioni, com'eran quelle che di fatto avevano luogo ad Urbino; quantunque nel riprodurle in un'opera letteraria il Castiglione abbia naturalmente dovuto arrotondarle e perfezionarle. Il dialogo mantiene questo suo tono anche nella discussione dei problemi e delle questioni di varia natura, che vengono proposte. Per lo più la risposta non è data con rigore scientifico od anche rimane del tutto sospesa; spesso non si fa che sfiorare lievemente l'argomento, come ben si conviene in un'elegante conversazione dinanzi a signore. Ciò nondimeno v'eran pure problemi adatti ad essere trattati più profondamente anche dinanzi alla società d'una corte, come la questione della lingua, che allora era ancor nuova, ed importava ad ogni persona colta per il parlare e per lo scrivere. Perciò ad essa è consacrata una parte considerevole della conversazione del primo libro, e nella dedicatoria l'autore ha un'altra volta riassunto brevemente la sua opinione. Questa era diametralmente opposta all'opinione del Bembo, quantunque il Castiglione gli abbia mandato, come s'è visto, il suo libro per averne un giudizio. Il Castiglione apprezza la letteratura del Trecento, ma non vuole considerarla come un oracolo; le parole antiquate e morte si devono evitare; ciò che è affettazione nel parlare, lo è anche nello scrivere. La norma della lingua scritta è l'uso vivente, e ancorché la Toscana meriti senza dubbio una speciale considerazione, come la regione che per prima possedette una coltura letteraria, tuttavia non è da disprezzarsi neppure il modo di parlare delle altre città italiane più importanti, che sono centro d'un attivo commercio materiale ed intellettuale. Non s'abbia riguardo di adoperar parole che si odano in codesti luoghi, quando esse siano armoniose ed espressive, se anche non siano toscane. Anche le parole straniere che abbiano acquistato diritto di cittadinanza, come i buoni neologismi tratti dal latino, non sono da biasimarsi, e quando le forme dialettali di certe pa-

role siano rimaste, come non di rado accade, più vicine alla forma latina che le corrispondenti forme toscane, si devono preferir quelle a queste. La lingua risultante da tali regole, se non sarà *pura toscana antica*, sarà *italiana comune*, e il Castiglione cita l'esempio sì spesso ripetuto più tardi, dei Greci, che coi quattro dialetti del loro paese si sarebbero formata una quinta lingua comune. In ogni modo ciò che importa è che si abbiano cose belle e buone da dire, perché le più belle parole che si possano derivare dal Petrarca e dal Boccaccio, non giovano a nulla senza bei pensieri.

Nel complesso queste sono idee sane, chi prescinda dall'esagerata predilezione del conte per le forme e l'ortografia latineggianti. A torto il Varchi nel suo *Ercolano*, avendo inteso falsamente una espressione della dedicatoria, fece dire al Castiglione di avere scritto lombardo. Egli voleva dire solamente che per contrapporsi all'affettazione dei toscaneggianti non aveva evitato ogni lombardismo; ed anzi intendeva scrivere italiano, cioè nella lingua in uso fra le persone colte d'ogni parte d'Italia. Donde poi venisse questa lingua comune e se non traesse origine appunto dalla Toscana, non ostanti alcuni elementi di provenienza diversa, sono questioni che egli per vero non ha preso in considerazione.

Il cortegiano del Castiglione è l'uomo nel pieno svolgimento di tutte le sue facoltà: è, com'egli confessa, un'idealità, ma una idealità di tal fatta che alcuni al suo tempo le si accostavano, massime egli stesso, che sapeva con eguale perizia maneggiare la spada e la penna, trattare affari di Stato e conversare piacevolmente, che conosceva egregiamente gli antichi, che scriveva con eleganza il latino e l'italiano e possedeva una fine intelligenza delle arti figurative. « Qual lui Vediamo, ha tali i cortigian formati », diceva di lui l'Ariosto (*Fur.*, XXXVII, 8). La vita e il sapere avevano allora copiose e splendide manifestazioni, ma però non così complesse come oggi, ed un'armonica multilateralità, simile a quella degli antichi, era ancora possibile ad un uomo fornito di straordinarie attitudini.

Sennonché nella realtà questa immagine ideale aveva anche il suo rovescio. Nel Castiglione la corte appare come la sede d'un'alta educazione e di nobili costumi; in Pietro Aretino e in molti altri come la sede della più sfrenata dissolutezza. Ambedue i quadri erano veri, perché la grande maturità e l'universalità della cultura, lo splendore e la bellezza delle forme esteriori della vita si ac-

compagnavano ad una grande corruzione morale della società. Gli antichi vincoli che avevano tenuto in freno le passioni e gli appetiti dell'individuo, erano rilassati, e la brama dei godimenti cercava soddisfazione senza riguardi. La religiosità non mancava, ma nelle classi più elevate della società era ragionata, fredda, per lo più pura cerimonia, senza efficacia nella pratica della vita. Il sentimento della solidarietà sociale e del dovere sonnecchiava; la morale era ancor sempre molto predicata, ma per i più era una frase; di fronte ad essa si levava potente la voce della sensualità e nei giudizi sulla realtà appariva la più grande incertezza e confusione di criteri morali; così che noi vediamo designate cogli stessi nomi azioni virtuose e azioni riprovevoli e accanto al gusto più fine manifestarsi in tutta la sua crudezza un rude cinismo. Di quando in quando quell'età godereccia aveva dei rimorsi di coscienza e si sentiva tratta a resipiscenza e ad una fede più profonda. Indi il plauso con cui furono accolti nel secolo XV i predicatori di penitenza non solamente dal popolo; indi l'autorità del Savonarola, che per quattro anni resse colle sue prediche Firenze e parve averla convertita all'antica pietà e purezza di costumi. Erano però moti passeggeri, esagerazioni che non corrispondevano ai bisogni del tempo, finché non venne la reazione cattolica, che ricevette il suo impulso dalla Riforma tedesca. Ma per quanto grande fosse la corruzione, ci si deve proprio figurare, come fecero alcuni, tutta quell'età come un pantano di peccati? Pur non mancavano anche affetti più nobili. La virtù visse sempre accanto al vizio ed è impossibile giudicare gli spiriti e i sentimenti d'un'età con una sola parola. Come i seguaci del Savonarola ritrassero coi più tetri colori il tempo di Lorenzo de' Medici per far brillare di più fulgida luce l'opera del loro maestro, così anche la Riforma e la Reazione cattolica esagerarono nel dipingere l'irreligiosità e la dissolutezza del Rinascimento. Non bisogna essere troppo unilaterali nel prestar fede alle testimonianze degli scrittori, né parlar sempre del Cinquecento solo come ne parlarono i pietisti e i predicatori di penitenza. La satira suole esagerare e nella sua indignazione generalizzare, ed inoltre era allora costume di dire apertamente ciò che ora prudentemente si vela.

Nel fatto un' immoralità più profonda e pericolosa affliggeva allora la società; mancavano gli ideali, quegli alti fini ed intenti collettivi che nobilitano le azioni umane. L'individuo e il suo utile

personale si imponevano più che non convenisse e non v'era azione che destasse ripugnanza o disprezzo, purché conducesse al raggiungimento d'un fine egoistico. Questa mancanza di convinzioni e di carattere è il principal difetto dei letterati italiani nel secolo XVI.

L'attività letteraria di questo secolo, paragonata a quella dei tempi anteriori, è portentosa. La facile diffusione degli scritti mediante la stampa e l'aumento del pubblico leggente la promossero in modo straordinario. L'esercizio della letteratura era ormai una speciale professione, che doveva dar da vivere a chi la abbracciava. Nella prima età del Rinascimento scrittore ed erudito erano pur sempre tutt'uno; l'erudizione stava in prima linea e gli umanisti trovavan posto nelle università o nei pubblici offici. Ma ora che la lingua volgare aveva riportato vittoria, l'erudizione non era più la compagna necessaria, né l'alimentatrice dello scrittore. La pubblicazione del libro non rendeva ancora molto; ma spesso fruttava la dedica, in ricambio della quale il dono era aspettato come un tributo obbligatorio, talché alcuni dedicavano lo stesso libro a diverse persone per moltiplicare i loro guadagni. Così il lavoro letterario divenne in gran parte una *speculazione* sulla liberalità dei grandi e dei ricchi, e la dipendenza dal favore di cospicui protettori, la servitù, come si diceva, fu la sorte consueta dello scrittore privo di mezzi, del *virtuoso* che voleva vivere de' suoi talenti. La grande concorrenza determinò una gara abbietta e condusse ad usare mezzi bassi, ad un'adulazione senza limiti, ad un aperto e spudorato accattonaggio. Pietro Aretino è il tipo del letterato che asservisce la sua penna ai vantaggi materiali, senza idealità e senza fini indipendenti nell'arte. Ma egli si segnalò fra gli altri per la meravigliosa abilità, con cui proseguì sistematicamente i suoi intenti egoistici e seppe inalzarsi ad una condizione splendida che imponeva rispetto e paura. Il suo tempo lo celebrò come un grand'uomo; molti lo onorarono e quasi lo adorarono. Ma tanto peggio lo trattò la posterità. Fu rappresentato come l'incarnazione della corruzione del suo secolo; il suo nome fu aborrito, come pochi altri; tutte le favole che i suoi nemici avevano inventato, furono facilmente credute e si abbarbicarono a lui come una leggenda d'onta e di abbiezione. La novissima critica ha anche qui fatto giustizia e tolte di mezzo le esagerazioni.

XXVI.

Pietro Aretino.

La leggenda cominciava dalla nascita di Pietro e dava all'infamia di lui il punto di partenza che le conveniva. Egli doveva esser figlio d'una cortigiana ed esser venuto al mondo in un ospedale. In realtà sua madre Tita, che negli anni più maturi egli rammentava con sentimento di viva pietà, era una donna dabbene, e suo padre, il marito di lei, era un povero calzolaio di nome Luca, il cui casato è rimasto ignoto, perché Pietro si vergognava di quella sua origine e non si chiamò mai altro che Aretino dal nome della sua patria. Nato nel 1492, la notte dal 19 al 20 aprile, ricevette un'educazione assai scarsa. Abbandonò per tempo Arezzo e andò a Perugia, che chiamava « il giardino, ove fiorì la sua gioventù » (*Lett.* I, 49). Quivi Pietro si dedicò alla pittura e un sonetto di Antonio Mezzabarba, che quarant'anni dopo aveva ancora a memoria, destò in lui l'inclinazione alla poesia (*Lett.* IV, 286). Nel 1512 uscì a Venezia una raccolta di sue rime. Ma ad esercitare la professione cui era veramente portato, l'Aretino non cominciò se non quando, andato a Roma, trovò prima accoglienza presso Agostino Chigi e poi entrò al servigio di papa Leone e del cardinale Giulio de' Medici. La gaudente corte romana doveva prendere diletto della sua spiritosa conversazione e delle trafitture della sua lingua, colla quale egli cercò ben tosto di esercitare la sua azione nel pubblico. Perciò sotto il breve governo dell'austero Adriano, Pietro non poté più trovarsi bene a Roma, dove forse aveva anche da temere per causa delle sue satire. Andò col cardinale Giulio a Firenze e il 3 febbraio del 1523 questi lo mandò al marchese Federico di Mantova con una commendatizia che prova quale alto posto occupasse l'Aretino nel favore del Me-

dici. Tre settimane dopo il marchese scrisse al cardinale pregandolo di lasciarglielo ancora per qualche tempo e vantandone la *giocosa affabilità* e il raro spirito. Nell' estate si trattenne presso Giovanni dalle Bande Nere a Reggio ed altrove, e quando il cardinale Giulio fu salito al trono papale sotto il nome di Clemente VII, fece ritorno a Roma. Quivi si mescolò imprudentemente nelle discordie della corte e si schierò fra i partigiani dell'arcivescovo di Capua, Niccolò Schomberg, e del vescovo di Vaison, Girolamo Schio, onde si tirò addosso l'inimicizia del datario Giovanni Matteo Giberti. Probabilmente fu questo il motivo per cui dovette allontanarsi di nuovo, ma solo per breve tempo; e non già come vollero alcuni, i sonetti che Pietro compose sui disegni indecenti di Giulio Romano incisi in rame da Marcantonio Raimondi. L' incisore fu allora imprigionato e salvato da pena più severa solo per intercessione di Pietro stesso, il quale è poco credibile abbia voluto con un tale esempio sotto gli occhi pubblicare subito dopo i suoi versi osceni; verosimilmente questi sono alquanto posteriori.

Ai 3 d'agosto del 1524 lo troviamo in patria, ad Arezzo, dove Giovanni de' Medici gli scriveva, invitandolo a venire presso di sé a Fano; ma già il 13 novembre era di nuovo a Roma e vi godeva grande favore. Cantò allora Clemente in una poesia laudatoria, che apparve stampata nel dicembre. Il marchese di Mantova lo chiamava suo carissimo amico; manifestava il suo grande compiacimento in udire che dappertutto Pietro parlava bene di lui, massime dinanzi al papa, che volentieri lo ascoltava; infine gli offriva tutte le prove possibili della sua grazia. E Pietro esigeva di essere pagato per i servigi e i favori che gli faceva, si sdegnava quando il danaro tardava a venire e profondeva lodi quando lo aveva ricevuto. Ma i versi di Pasquino, cui faceva parlare in suo nome il giorno di S. Marco, l'abilità colla quale traeva profitto dalla sua influenza presso il papa, gli suscitarono contro odio e gelosia. Una sera del luglio 1525, mentre andava a cavallo per istrada, fu aggredito e ricevette due colpi di pugnale nel petto, uno dei quali parve in sulle prime mortale. Il feritore, che era il bolognese Achille della Volta, uno del seguito del Giberti, scappò, ed il papa fece iniziare un processo e imprigionare parecchie persone. Ma Pietro non fu soddisfatto. Egli vedeva che i veri colpevoli sfuggivano alla sua vendetta ed accusò il Giberti, anzi il papa stesso. Fors'anche aveva compreso che a Roma non poteva

fare la parte che avrebbe voluto, e nell'ottobre abbandonò la corte pontificia. Dopo d'allora continuò per lungo tempo a svillaneggiarla come il focolare d'ogni corruzione, sebbene non avesse perduta la grazia di Clemente, che per mezzo dello Schomberg lo fece di nuovo raccomandare al marchese di Mantova.

Ciò nondimeno Pietro non andò a Mantova, ma si recò ancora presso Giovanni de' Medici. Nell'ardito condottiero lo sfacciato avventuriere della penna riconobbe l'anima compagna, come quegli la riconobbe in lui. Molto intime divennero le loro relazioni; essi erano inseparabili. Nel 1526 presso Borgoforte Giovanni fu ferito ad una gamba da un colpo d'arma da fuoco; Pietro ottenne che fosse accolto in Mantova, lo assistette con fedele devozione e Giovanni morì tra le sue braccia dopo l'amputazione. Pietro serbò affetto tenace alla sua memoria ed anche dopo lunghi anni non ne pronunziava mai il nome senza parole di altissima ammirazione e di doloroso ricordo.

Poco appresso (il 25 marzo 1527) egli andò a Venezia e dopo avere esitato alquanto, vi pose stabile dimora, né più se ne allontanò per lunghe assenze. La libera città che aveva prescelta, era la sede a lui meglio adatta. Là poteva vivere senza disturbi e al sicuro dalla vendetta dei principi finché si teneva lontano dalla politica della repubblica, e meglio che in nessun altro luogo, trovava di che appagare la sua sete di godimenti e le sue inclinazioni artistiche. Venezia era la città della mondanità, la città dove Venere trionfava e la cortigiana non occupava un posto meno elevato della dama onesta, dove tutto era rivolto a fini terreni, la politica, grande e saggia, e quel fervore di vita varia, gaia, voluttuosa, pieno di magnificenza e di bellezza, che Clément Marot dipinse allora egregiamente da rigido protestante in un'epistola poetica alla duchessa Renata di Ferrara. Perciò Pietro amava assai Venezia e ne disse spesso le lodi. Egli voleva essere indipendente e vivere del suo proprio lavoro, del « sudore del suo inchiostro », come diceva nella sua maniera grottesca. Sui titoli de' suoi libri si chiamava « per la grazia di Dio uomo libero ». Nobile sarebbe stata la sua risoluzione di vivere indipendente in quel tempo di cortigianeria; ma i mezzi coi quali si procurava l'indipendenza, non erano migliori della servilità. Egli non serviva ad un signore, ma all'oro, e da Venezia praticava in larga misura il suo sistema di accattonaggio e di estorsioni. Quando nel 1531

il duca di Mantova lo privò della fruttuosa protezione che fino allora gli aveva concesso, l'Aretino non ne aveva più bisogno e trovò da compensarsi ad usura. Le sue innumerevoli lettere si diffondevano per tutto il mondo e in risposta venivano ricchi doni, grosse somme di danaro, pensioni, catene d'oro e coppe, stoffe sontuose, oggetti di vestiario per lui ed ornamenti per le sue amanti, vini prelibati, frutta ed altri commestibili. A Carlo V scriveva (*Lett.* I, 49): « È certo, che sì come Iddio ha, per dar luogo ai suoi meriti (di Carlo), allargato il mondo, bisogna anco, che alzi il cielo, perché lo spazio di tutta l'aria non è capace al volo della fama sua »; e all'imperatrice Isabella (ib., 138): « Dico che egli è peccato a non credere ed errore a non dire, che voi non siate stata concetta innanzi ai secoli e riserbata nella mente di Dio, fino che la sua volontà vi congiunse con Augusto ». Oppure diceva ad Enrico VIII d'Inghilterra nella dedica del secondo libro delle sue lettere, che egli non doveva adirarsi se il mondo non gli inalzava templi ed altari, « conciosia che il numero infinito delle vostre faccende immense lo tien confuso, non altrimenti che ci confonderebbe il sole, se la natura, toltolo dal suo luogo, ce lo ponesse in sul vicino conspetto degli occhi ».

Dovunque sapesse essere alcuno da cui potesse sperar qualche cosa, gli scriveva, così che fra coloro cui sono dirette le sue lettere, compaiono quasi tutti i principi e i grandi d'Italia e molti delle nazioni straniere. Scrisse perfino al Barbarossa, l'ammiraglio del gran Sultano, il terrore dei mari; gli mandò una medaglia colla sua effigie e ne ricevette una lusinghiera risposta. Aveva anche i suoi agenti che lo aiutavano nello scovare e nell'acchiappare la preda. Gli amici dovevano lavorare per lui presso le corti e richiamavano la sua attenzione sui personaggi accessibili alle sue adulazioni. Pier Paolo Vergerio gli raccomandò a questo fine il cardinal di Trento ed anche gli suggerì come doveva accalappiarlo (*Lett. all'Aretino*, I, 274). Ambrogio Eusebio girava per le corti, consegnava le sue lettere e riscoteva in cambio danaro. In una lettera da Siviglia (ib., II, 43) colui gli indicò parecchi signori d'alto grado come soggetti adatti ad un lucroso incensamento. Niccolò Franciotti gli partecipava che alla corte persiana si parlava di lui e che quindi non indarno avrebbe scritto colà (ib., I, 306). Chi gli donava, chi ricompensava le *virtù* di Pietro Aretino, era grande e virtuoso; le lodi erano proporzionate al valore del dono; in

cambio di danaro egli dava gloria. « Ma benché la mia virtù sia piccola, scrive ad Antonio de Leyva (*Lett.* I, 32), non è che, dandole voi il pane venti o trenta anni, che Iddio mi conceda vivere, non le basti lo animo spenderne più di mille in pascervi il nome ». « Quali colossi d'argento e d'oro, esclama pomposamente in una lettera più tarda (VI, 4), non che di bronzo e di marmo pareggiano i capitoli, in cui ho scolpito Julio Papa, Carlo Imperadore, Caterina regina e Francesco Maria duca? Essi hanno il moto col sole..... ». E ancor più spudoratamente del Filelfo, confessa di scrivere per danaro, e dice che « lo stimolo del disagio gli imbratta le carte e non lo sprone della fama » (*Lett.* II, 52) e che « poco si cura d'avere a mentire, per esaltare coloro che son degni di biasimo » (IV, 168).

La sua adulazione è grossolana; i complimenti che distribuisce ci sembrano ridicoli nella loro esagerazione. Eppure al loro tempo piacevano e le sue lettere furono molto ammirate: quel diluvio di frasi altisonanti e ampollose solleticava le orecchie dei lodati ed otteneva pienamente il suo effetto. Ma questo dipendeva anche dal carattere della persona onde prorompeva quel diluvio. La sua lode era tenuta in sì alto conto, perché era temuto il suo biasimo. In generale Pietro Aretino aveva fama d'essere la più maledica delle lingue. Egli censurava la volgarità e l'avarizia dei grandi che non onoravano l'ingegno, e predicava le massime della libertà e della dignità umana. « Se i Signori son Signori, gli uomini sono uomini », è detto nella sua commedia *La Cortigiana* (III, 7), e « sulla libertà e la servitù » ei pensava di scrivere un trattato (*Ragionamenti*, parte II, p. 299). L'Ariosto lo chiamò nel *Furioso* « il flagello dei principi », e questo titolo messer Pietro accettò con orgoglio e volle posto dagli stampatori su' suoi libri. Si atteggiava a difensore del merito bisognoso ed oppresso: « La mia penna armata de' suoi terrori, scriveva a Giannantonio da Foligno (I, 85), ha fatto sì che i potenti, riconoscendosi, hanno raccolti i belli intelletti con isforzata cortesia, la quale odiano più che i disagi. Adunque i buoni debbono avermi caro, perché io con il sangue militai sempre per la virtù e per me solo ai nostri tempi veste il broccato, bee nelle coppe d'oro, si orna di gemme, ha delle collane, dei danari, cavalca da reina, è servita da imperadrice e riverita da dea ». Antonio de Leyva avrebbe detto che l'Aretino era più necessario alla vita umana che le prediche,

perché queste conducevano sulla retta via gli uomini semplici, e gli scritti di lui i personaggi più cospicui. Si diceva che egli aveva portato la verità nelle stanze e all'orecchio dei potenti, a dispetto dell'adulazione e della menzogna. « Noi che spendiamo il tempo ne' servigi de' principi, disse il conte Gianiacopo di Monte l'Abbate, ambasciatore del duca d'Urbino a Venezia, siamo riguardati e riconosciuti da' nostri padroni, bontà de' gastighi che gli ha dati la penna di Pietro » (*Ragionamenti*, parte II, Dedica). E queste iperboli contenevano un tantino di vero, perché egli cooperò a migliorare la sorte dello scrittore, se non moralmente, almeno nell'apparenza, e con lui la condizione del letterato cominciò ad essere non ancora stimata, ma temuta.

Colui che parlava in codesto modo, che si faceva chiamare *il veritiero*, *l'uomo verace*, ed usava un emblema con intorno la scritta *Veritas odium parit*, era quello stesso che nell'adulare non conosceva confini e spontaneamente confessava di mentire. In generale egli si dava poco pensiero di tale contradizione, ché ai principî non attribuiva nessuna importanza e per raggiungere il suo scopo si valeva alternativamente dei due mezzi opposti, secondo che gli pareva opportuno. Ciò nondimeno faceva talvolta qualche tentativo di giustificare la sua condotta, e diceva che se ora portava i principi a cielo ed ora li precipitava nell'abisso, col biasimo mostrava loro che cosa fossero, e colla lode insegnava cosa avrebbero dovuto essere (*Lett.* III, 133). Sperone Speroni a sua volta gli faceva il piacere di vantare con belle parole, alle quali naturalmente neppur egli credeva, questa pretesa arte educativa, che aveva l'aria d' una volgare adulazione e d'una lucrosa minaccia (*Lett. all'Aret.*, II, 326).

Il Mazzuchelli espresse l'idea che Pietro in generale non fosse punto quell'audace e spudorato maldicente che tutti credevano e che abbia saputo procurarsi tal fama solo mediante astuti artifici. A giudicare dalla sua corrispondenza, nella quale si trovano bensì alcune sfrontatezze e delle minacce coperte, ma affogate nel mare delle lodi, parrebbe che le cose stessero veramente così. Ma dobbiamo noi giudicare dell'audacia della sua parola solo dalle lettere a stampa? Con esse egli voleva acquistarsi nuovi vantaggi e non eterni nemici; ond'era naturale che escludesse o mitigasse ciò che il furore del momento dettava alla sua appassionata natura e ciò che poteva poi essere pericoloso. Certe lettere inedite,

che vennero in luce più tardi, ed inoltre i violenti suoi versi satirici e le temerarie espressioni che, a quanto ci si attesta, uscivano dalla sua bocca, hanno ben altro colorito. Eppoi il periodo della maldicenza fu specialmente quello degli anni giovanili. Lodovico Domenichi, che ben lo conosceva, scriveva a Pietro il 27 aprile 1541 (*Lett. all'Aret.*, II, 253): « Se i principi del mondo, spaventati un tempo dal flagello degli scritti e lodati ora dal sincero del cor vostro, non avessero acquetato il furor profetico di Pasquino, nel qual v'aveva posto l'avarizia loro, coi suoi tributi, certo essi erano a peggior partito che la gloria colta in viaggio dall'invidia; perciò da loro s'è cominciato a conoscere la virtù che i cieli hanno infuso nel vostro petto, e da voi a far testimonio della liberalità sua, onde apparirà nell'altra etade la gratitudine vostra ». Le lettere stampate sono, le più, di questa seconda età. Allora la sua reputazione era già formata e noi lo troviamo nella condizione che la maldicenza gli aveva creato e che le sue lodi consolidavano.

Penna più potente che quella di Pietro non ci fu mai. Essa aveva, come dicevano gli amici di lui, la forza di sotterrare i vivi e di trarre dal sepolcro i morti, il vanto stesso che di sé aveva menato il Filelfo. L'Aretino aveva saputo conquistarsi una poderosa efficacia sulla pubblica opinione, e la sua voce era un elemento di cui si teneva conto in politica. Come a Roma aveva parlato per bocca di Pasquino, così ora faceva stampare alla spicciolata i suoi versi satirici e talvolta anche le sue lettere, e distribuire gli uni e le altre in fogli volanti, che si diffondevano largamente. I principi lo accarezzavano e in mezzo a loro egli poteva far la parte della potenza indipendente, di cui è ambita l'alleanza. Naturalmente otteneva la preferenza chi pagava meglio. Questo fu il motivo per cui nelle guerre fra l'imperatore e Francesco I, egli che pur non aveva nessuna convinzione politica, si mise dalla parte del primo, e fra i molti onori che gli toccarono, i più splendidi furono quelli di cui lo fe' segno Carlo V, quando nel 1543 passò per il territorio veneziano e Pietro nel seguito del duca d'Urbino andò a salutarlo presso Peschiera. L'imperatore lo fece cavalcare alla sua destra, gli rivolse parole di ammirazione per le sue lettere, e lo assicurò che alla morte dell'imperatrice Isabella solo la lettera di lui aveva potuto confortarlo e che tutti i grandi di Spagna tenevano copia di quanto egli gli aveva scritto al

suo ritorno da Algeri (*Lett.* III, 37 sgg.). Carlo V voleva perfino condurlo seco in Germania, ma Pietro non acconsentì.

Onori e titoli non avevano per lui importanza, se non erano accompagnati da qualche dono, ed egli si faceva gioco degli stolti avidi di possederli. Ma volentieri accoglieva gli omaggi di chi gli offriva doni, perché accrescevano il valore di questi e davan loro l'aspetto d'un tributo che per diritto spettasse alla sua virtù. Come d'un tributo infatti egli menava sì gran vanto dei doni, che si fece rappresentare in una medaglia seduto con un libro sotto il braccio, mentre un uomo armato seguìto da altre figure gli offriva un vaso, e intorno la scritta: « I principi tributati dai popoli, il servo loro tributano ».

I lieti successi crearono all'Aretino una clamorosa popolarità. Egli era uno degli uomini più noti e più celebri del suo tempo; cospicui signori venivano a Venezia per vederlo; gente d'ogni nazione si affollava nella sua casa; soldati, studenti, monaci e preti cercavano aiuto presso di lui e gli presentavano le loro querele, così che egli era diventato, come amava dire nella sua maniera enfatica, « l'oracolo della verità, il segretario del mondo », e « le sue scale erano più consumate che il pavimento del Campidoglio dalle ruote de' carri trionfali » (*Lett.* I, 206). Il suo ritratto andava per le mani di tutti in forma di medaglia e si vedeva sulla facciata dei palazzi, sulle cassette dei pettini, sulle cornici degli specchi, sui piatti di maiolica fra le teste di Alessandro, di Cesare e di Scipione. Dal suo nome si derivava l'appellativo d'alcuni oggetti, ed era questo un vantarne il pregio; certi vasi di vetro di sua invenzione, che si fabbricavano a Murano con pitture sul gusto di Giovanni da Udine (*Lett.* I, 24), si chiamavano aretini, ed aretina era detta una razza di cavalli. Tre fanciulle che egli aveva avuto in casa e che poi erano divenute cortigiane, si facevano chiamar le Aretine; la memoria del luogo dove un tempo avevano dimorato, le raccomandava ai loro clienti. Il canale su cui guardava da una parte la casa da lui abitata a Venezia, fu battezzato *il rio dell'Aretino*; si parlava di stile aretino; i cantastorie lo celebravano sulle piazze e narravano i fatti suoi; perfino i libelli con cui era assalito, gli facevano piacere, perché erano testimonio della sua celebrità (*Lett.* III, 89, 145, 223 e *Lett. all'Aret.* II, 2, pp. 395 sgg.).

La grande raccolta delle lettere dell'Aretino, in sei volumi, il

primo dei quali fu pubblicato da lui nel 1537 e l'ultimo nel 1557 dopo la sua morte, doveva servire alla gloria sua e de' suoi protettori. Nel 1551 diede fuori anche una raccolta di lettere che gli erano state dirette. Naturalmente aveva scelto dalla sua corrispondenza le lettere che gli potevano fare maggior onore; onde in codesta raccolta è un coro generale d'ammirazione, una gara di apoteosi. Principi, ministri e generali parlano a Pietro affettuosamente, umilmente, perfino strisciando; ambiscono il suo favore, lo ringraziano d'un segno di benevolenza, d'una lettera, d'un'opera sua colle espressioni più esagerate. Certo alcune sono formole convenute di cortesia, comuni in un tempo che gradiva i complimenti esagerati; non tutte però, ché non si soleva profondere in quella misura adulazioni verso un privato. Egli è detto raro, divinissimo, adorando; Giovanni de' Medici lo designa come un *miracolo di natura;* Michelangelo gli dà il titolo di *signore e fratello;* il duca Federico di Mantova e Cosimo di Firenze lo chiamano *amico carissimo.* Il duca Guidobaldo d'Urbino gli parla sempre con grande gentilezza, con cordialità e familiarità, si sottoscrive *amorevol vostro come figliuolo* e dice: « I meriti vostri son tanti che ogni onore, che non vi si fa, vi si toglie e fura, perché tutti vi convengono » (II, 2, p. 6). Il conte Massimino Stampa vuole essere considerato come suo figlio e servitore. Un Bartolamio Egnazio da Fossombrone celebra come impareggiabile la sua bellezza e si spinge fino al sacrilegio: Pietro, egli dice, annunzia la verità, non sotto un velo come le Sibille ed i Profeti; « ma dirò bene che siate figliuolo di Dio....... perché Dio è somma verità in cielo e voi essa verità in terra » (II, 1, p. 175). E a lui, che più tardi si avrà riguardo di nominare dinanzi ad orecchie caste, parlano con ossequio, con amore e con istima egrege e nobili dame. Vittoria Colonna gli fa regali, lo ammira e solo si duole che egli non abbia consacrato tutto il suo ingegno alle cose di religione. Veronica Gambara gli scrive tutta una serie di lettere piene di proteste d'amicizia, ringrazia la sorte che per compensarla di tutte le ingiustizie patite le ha concesso il favore di Pietro, si rallegra d'esser lodata nelle sue opere e quindi eternata e canta in un sonetto l'amata di Pietro, Angela Sirena, che ella stima felice come colei che possiede il cuore del grande poeta. Camilla Pallavicini dice che la conversazione dell'Aretino è degna d'esser desiderata dagli angeli. Niccola Trotti si aspetta che egli

eserciti un'efficacia morale su suo marito Lodovico e spera che questi praticando Pietro abbia a ritrarsi dalla sua vita dissoluta (1).

Ma in codeste lettere a Pietro Aretino ascoltiamo anche voci d'oppressi che implorano protezione ed aiuto, e ringraziamenti di beneficati. Molti ricorrevano a lui per averlo intercessore presso i potenti ed egli era sempre pronto a far valere la sua grande autorità in favore degli infelici, a sollecitare la liberazione dei prigionieri, a procurare un rifugio ai perseguitati, a sollevare la miseria dei bisognosi. Certamente lo faceva senza badare alla persona, onde il bandito poteva fare assegnamento sulla sua assistenza come l'uomo onesto. Soprattutto l'ingegno (*virtù*) era sicuro del suo favore. Né aiutava soltanto a parole. La liberalità che lodava nei principi, esercitava egli stesso in larga misura; era prodigo nel fare il bene, come in ogni cosa. Le somme che ricevette nel corso di sua vita, avrebbero insieme formato un patrimonio assai considerevole per quel tempo; ma egli aveva le mani bucate, e non di rado lo udiamo lamentarsi della povertà e della fame, che lo costringevano ad adulare e a mendicare. Erano esagerazioni; di tempo in tempo egli sentiva il bisogno di adoperar anche questo mezzo per raggiungere il suo intento, cioè di atteggiarsi a genio negletto cui si lasciasse trar la vecchiaia nella miseria, per far affluire i doni in maggior copia. Ciò risulta chiaramente dalla lettera a Pasquillo dell'aprile 1545 (*Lett.* III, 124). Ma egli non mise mai in serbo denaro per l'avvenire. In casa sua si viveva sempre alla grande, ed era calca di gente che campava alle spalle del padrone, di vezzose fanciulle che attendevano alle faccende domestiche (*massare*), di giovani letterati ed artisti ai quali l'Aretino dava alloggio e cibo. Egli imbandiva splendidi banchetti e vestiva con lusso sé ed i suoi; voleva insomma che nulla mancasse, che tutti fossero abbondevolmente provvisti e che non si tenesse l' occhio addosso a nessuno. « Alla mia sbrigliata prodigalità, egli scriveva (II, 244), non supplirebbono le zecche di tutto il mondo »; e un'altra volta, a Jacopo Sansovino (III, 273): « Io mi rido da senno, quando mi augurate una entrata stabile, sapendo voi che, se le piramidi di Egitto mi fusser di rendita, le farei come la mobiltà erranti. Sì che viviam pure, che ogni cosa è ciancia ».

(1) Il marchese del Vasto però esita ad inchinarsi a quella potenza, *Lett. all'Aret.* I, 194. Sembra quasi che Pietro abbia inserita nella raccolta questa lettera per una svista.

Afferrare la vita e goderla a pieni sorsi, senza scrupoli, senza convinzioni e senza sofisticare sulla natura delle cose, ecco il modo di vivere di Pietro Aretino, ecco ciò che in una lettera colla quale rimandava al Doni un libro di filosofia senza averlo letto, egli chiamava *vivere risolutamente* (*Lett.* IV, 269). Avido del piacere e fino a' suoi ultimi anni dotato d'una vigorosa attitudine a goderne, non pensò mai a negare soddisfazione al suo istinto. Egli pretendeva che questo fosse un suo diritto, il privilegio del suo ingegno, cui l'esistenza doveva aprire tutte le sue gioie; ed anche perciò gli piaceva tanto Venezia co' suoi costumi vari e raffinati. Quel civettare coll'idillio, che era allora di moda, quell'amore della libera natura che nei più non era se non ipocrisia, non facevano affatto per lui, ed anche se parlava del piacere della villeggiatura, intendeva di quello che uno prova vedendo crescere le biade e svilupparsi i tralci e pensando al godimento futuro (*Lett.* II, 129). Esaltava invece con entusiasmo la casa di Domenico Bolani, dove egli abitava a Venezia, e la posizione di essa (I, 170): « né mi curo, diceva, di veder rivi che irrighino prati, quando all' alba miro l'acqua coperta d'ogni ragion di cosa, che si trova nelle sue stagioni ».

Nessuno proclamò i diritti della sensualità più apertamente di Pietro Aretino, che celebrava l'amor sensuale come umano, naturale e buono, come il più alto dei piaceri dell' esistenza. Le ragazze che erano occupate al suo servizio, le *massare*, dovevano essere giovani, graziose e compiacenti; la sua casa era un harem. Negli anni più maturi amava far vita facile e comoda; tuttavia ben lo conoscevano anche le cortigiane di Venezia, che trovavano in lui un amico e un consigliere. Inoltre egli si atteggiava ad amante ideale della senese Angela Sirena, moglie di Giannantonio Sirena, la quale abitava sul Canal grande, dirimpetto a lui. D'un tale affetto platonico aveva bisogno per farne l' argomento della sua poesia, secondo l'andazzo del tempo. Chiamava la Sirena « vita ed anima de' suoi studi », s'inebriava della sua vista e la esaltò in quelle stanze barocche e stentate che ne portano il nome. Veronica Gambara nel suo sonetto dianzi citato assegnava già alla fortunata donna il suo posto accanto a Beatrice ed a Laura.

Eppure una volta anche questo voluttuoso buontempone fu colto da una vera e forte passione, ch'ebbe una tragica soluzione. Alla fine del 1536 o al principio del '37 venne in sua casa Pierina

Riccia, moglie d'uno de' suoi protetti. Ed ecco Pietro scrivere di lei estasiato (*Lett.* I, 78): « Ella è sì adorna di grazia, di modestia, di virtù, come se fosse cresciuta in Paradiso ». Egli la tratta come una figliuola, anzi la considera come propria figlia e se ne ripromette un appoggio per la vecchiaia. A monsignor Zicotto, che le era parente, scrive lodandone l'onestà e dice che Pierina lo chiama padre e madre, « e ben le son io l'uno e l'altro » (*Lett.* I, 148). Gli amici di lui la onoravano e rispettavano; don Lope de Soria le si faceva rispettosamente raccomandare in ogni lettera. Più tardi Pietro la assistette colla più grande abnegazione in una terribile malattia durata tredici mesi. Ristabilitasi, ella lo pagò d'ingratitudine e scappò dalla sua casa con un giovane amante (1541). L'Aretino si sdegnò, ma reputò una fortuna l'essersi liberato dall'accecamento di quei cinque anni e dichiarò pazzia ogni amore che vada oltre al godimento momentaneo (II, 221). Sennonché dopo qualche tempo ella tornò, malata senza speranza, e morì di mal sottile fra le sue braccia nel settembre del 1545. I lamenti dell'Aretino per questa sventura sono pieni di tenerezza sincera e risuonano ancora dopo lunghi anni, recando in quella vita spensierata una nota più seria, commovente. Il suo amore per lei era davvero solo un amore paterno? Vi ha almeno un luogo delle sue lettere (III, 191) che prova il contrario; solo i patimenti e la morte di lei avevano purificato quell'affetto. Pietro chiama spesso figlie le sue amanti e le assicura de' suoi sentimenti paterni; strana miscela che ci rende codeste relazioni antipatiche in un modo tutto speciale (vedi *Lett.* III, 314; VI, 273, ecc.). È certo però che egli si prendeva cura delle sue vecchie amanti, dava loro marito se non lo avevano ancora, non lasciava loro mancar nulla, anzi si dava pensiero perfino della fedeltà dei loro mariti, il che a noi pare comico. Per questo appunto si adirò con quel Bortolo che aveva sposato la Caterina Sandella (*Lett.* IV, 173).

Ancorché assetato di piacere, Pietro Aretino non aveva il freddo egoismo del libertino. Egli amava con grande tenerezza anche le sue due figliuole naturali Adria ed Austria, alle quali aveva imposto questi nomi in onore di Venezia, la dominatrice del mare, e del suo maggior protettore, l'imperatore. Quando nacque la prima, con qual verità non espresse la gioia della paternità in una lettera a Sebastiano del Piombo (*Lett.* I, 115, giugno 1537)! Com'è grazioso il quadro, che vi disegna, delle contentezze e delle

ansie dei genitori per i piccini! Bella, calda, piena d'amore e di sollecitudine paterna è pure la lettera (VI, 280), con cui raccomandava la sua Adria alla duchessa d' Urbino, quando quella, dopo il suo matrimonio, era maltrattata dai parenti del marito.

Inoltre se Pietro mancava d'altri ideali, un sentimento elevato scaldava però il suo cuore, quella passione per l'arte ch'era universale nel suo secolo. Le sue stanze avevano le pareti adorne di quadri, erano piene di statue, di medaglie, di bronzi e risonavano di musiche. In lui il godimento estetico non era un bisogno meno vivo del piacere materiale. Tiziano e il Sansovino erano i suoi amici inseparabili, i compagni de' suoi banchetti; egli era in intima relazione con Giulio Romano, con Sebastiano del Piombo, col Vasari, e come sollecitava i doni dei principi, così pregò Michelangelo di mandargli uno schizzo di sua mano. Sopra tutti amava Tiziano, della cui gloria si faceva di continuo banditore; e il grande pittore gli si mostrava riconoscente e devoto. Gli artisti davano molto peso al suo giudizio e mentre lavoravano, volontieri prestavano ascolto alle sue osservazioni (*Lett.* III, 184). Difatti i suoi consigli erano degni di considerazione; egli stesso aveva pure un tempo maneggiato il pennello. Quali sagge parole non rivolge, per es., a Jacopo Tintoretto, quando dopo aver lodato un suo quadro, lo ammonisce a non insuperbire ed aggiunge: « beato il nome vostro se reducete la prestezza del fatto in la pazienzia del fare » (IV, 181)! Se discorre di quadri, il suo stile è bensì ricercato e ricco d'iperboli, ma pur mostra la viva impressione che l'opera d'arte faceva in lui. Meritano perciò di essere ricordate la sua descrizione del *Pietro Martire* di Tiziano (I, 171) e in ispecie quella, piena di abilità e di efficacia, della *Conversione di San Paolo* di Francesco Salviati, che l'Aretino descrive di sull'incisione di Enea da Parma mettendocela sotto gli occhi con tutte le particolarità più notevoli (III, 176). Anche i regali che faceva a' suoi protettori per mostrarsi riconoscente, erano per lo più oggetti d'arte e quindi talvolta pareggiavano in valore i doni ricevuti, anzi, secondo il nostro giudizio, li superavano.

Lodovico Dolce nel suo dialogo sulla pittura fa che Pietro Aretino discorra dell' essenza e della tecnica dell'arte, che paragoni Raffaello con Michelangelo dando la preferenza al primo e che da ultimo intuoni le lodi di Tiziano. Pietro passava per un'autorità in questa materia, e certo ne parlava con molto più spirito

che non appaia nello scritto del Dolce. Si confronti solo la sua lettera sul *Giudizio universale* di Michelangelo (*Lett.* IV, 86) col parere sul quadro che il Dolce gli pone in bocca nel dialogo (p. 48). Qui sono soltanto sciupate le parole della lettera.

Nelle lettere e in altri scritti Pietro usa volontieri, talvolta con energica efficacia, locuzioni tecniche proprie dell'arte e immagini derivate da questa. In sul proposito dello stile parla del disegno, del colorito, del rilievo dell'invenzione e dell'elegante miniatura dell'esecuzione, e parecchie di queste frasi rimasero dopo quel secolo artistico al linguaggio della critica letteraria, che ancor oggi se ne serve felicemente. Giudicando dell'omicidio commesso da Lorenzino de' Medici, egli usa queste parole (I, 78): « Non si nega che chi dominando diventa Tiberio o Caligola, non iscolpisca la statua a colui che 'l manda sotterra ». Non si poteva esprimere con maggior perfezione questo concetto. Quando descrive la posizione della casa di Domenico Bolani da lui abitata e l'agitato brulichìo del Canal grande (I, 70), l'Aretino mostra nella gioconda concezione della svariata realtà l'occhio artistico dei pittori veneziani; mentre la sua lettera famosa e spesso citata, dove è descritto lo spettacolo pittoresco, ch' egli vide una volta verso sera guardando il cielo dalla sua finestra, co' suoi effetti di luce nell'atmosfera crepuscolare e negli strati di nubi più e meno lontani (III, 48), rivela il fine sentimento del colore onde quelli hanno bella nominanza.

Pietro Aretino era un uomo d'ingegno, ma di scarsa coltura. Fu il primo che senza studi si acquistasse un posto segnalato nella letteratura, e questo dover tutto a sé stesso e nulla agli altri era appunto il suo orgoglio. Nella sua stanza, scrive meravigliato uno dei suoi lodatori (*Lett. all'Aret.* II, p. 325), non si vedevano libri, né altro, fuorché carta, penna e calamaio. Egli biasimava la servilità e l'imitazione, dominanti allora nella letteratura, e riprovava l'artificio come nemico della naturalezza. Vago di *vivere risolutamente*, aveva un odio innato contro i pedanti, che sapevano di greco e di latino, che avevano sulle labbra il Petrarca e il Boccaccio e li bistrattavano in pesanti commenti e che perciò si credevano da più degli altri. La scuola colla sua polvere infastidiva il buontempone, che attribuiva alla pedanteria ogni malanno del mondo: essa ha avvelenato il cardinale Ippolito de' Medici, ha pugnalato il duca Alessandro e, ciò ch'è il peggio, « ha provocata

l'eresia contra la fede nostra per bocca di Lutero pedantissimo » (*Lett.* I, 143). Assai spesso egli si fece gioco con sano criterio dei petrarchisti e dei grammatici. « O turba errante, esclama nella bellissima lettera del 25 giugno 1537, diretta al Dolce (I, 22), io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il quale si sta nel furor proprio, e mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli ed un campanil senza campane ». In un'altra lettera, a Gianiacopo Lionardi (I, 231), descrive con vivacità spiritosa un sogno, nel quale avrebbe fatto un viaggio sul Parnaso; finzione cara ai cinquecentisti, che solevano valersene per lodare gli amici letterari, immaginandoli accolti nel sacrario delle Muse, e per vituperare i nemici, che ne rimanevano esclusi.

Per la guerra che mosse ad un falso avviamento letterario e per la difesa che assunse della ragione e della natura, Pietro Aretino ha la sua importanza. Come dinanzi a' principi, così anche in letteratura egli si atteggiava ad apostolo della verità, e qui si trattava realmente della verità, non soltanto d'una fastosa apparenza di essa, come nell'altro caso. Ma anche nel campo letterario la teoria e la pratica mal si accordavano insieme; la rigorosa attuazione di determinate convinzioni non era affare per lui, come neppure per molti suoi coetanei. Nella vita non si badava tanto ai principî, quanto alle amicizie e alle inimicizie personali ed all'utile. Pietro scrisse la più sudicia delle satire contro i conventi di monache, eppure si rallegrò quando sua nipote entrò in uno di questi, e volle che sua figlia Adria dimorasse per un certo tempo presso le pie suore « per imparar le virtù e i costumi » (III, 254). Rideva del petrarchismo, e nello stesso momento lodava il Bembo e i suoi seguaci; era il più accanito avversario del Berni, mentre il realismo di lui avrebbe anzi dovuto ispirargli simpatia, ed infatti ne imitò egli stesso la maniera in alcuno de' suoi capitoli. Si burlava dei grammatici e dei commentatori, e colmava di lodi i lavori di un Francesco Alunno; lodava molti altri libri eruditi mandatigli dagli autori, sicuramente senza averli letti, e chiamava il pedantesco Trissino « anima dell'anima e della vita della gloria » (III, 185). Come i potenti dei troni, così egli adulava i potenti della penna, anche quando intimamente li odiava o li disprezzava, solo per essere rispettato e nominato da loro. In pochi altri secoli si videro come nel XVI, gli scrittori stringersi in una

ipocrita fratellanza a scopo di mutuo incensamento e di mutua difesa contro le aggressioni. D'altra parte questi buoni amici letterari erano tenuti d'occhio; i pettegolezzi si propagavano, e alla voce che questo o quello avesse detto bene o male di questo o di quell'altro, tenevano dietro ringraziamenti o lamentele e giustificazioni.

Quando Pietro si vedeva deluso, quando le sue lodi non erano ricambiate con altre, pari alla sua aspettazione, quando i suoi meriti non gli parevano abbastanza rispettati, allora le minacce e le invettive prendevano il luogo delle adulazioni, come quando qualche potente non gli manteneva una promessa. Bernardo Tasso in una lettera ad Annibal Caro, al principio del suo epistolario venuto in luce nel 1549, si lasciò scappare il giudizio, che nella lingua volgare non vi erano lettere che potessero servir di modello. Era più che altro una tirata rettorica fatta per esortare all'imitazione degli antichi. Ma Pietro se ne risentì come d'un colpo a quella che reputava la parte più salda della sua gloria. Era stato il primo a pubblicare una raccolta di lettere italiane; si credeva il creatore e il modello inarrivabile dello stile epistolare moderno, ed ora v'era chi osava asserire che questo non esisteva ancora. Perciò aggredì Bernardo con una lunga lettera (V, 184), rimproverandogli il dispregio che nella sua arroganza mostrava per le cose altrui, negando che egli sapesse l'arte dello stile epistolare e, non ostante tutto ciò, affermando che egli non era se non un plagiario delle sue lettere. Infatti è vero che Bernardo imitava l'Aretino. Pregato dallo Speroni, Pietro ricusò di cessare dall'ira (V, 234); ma tuttavia nel capitolo su Caterina de' Medici (novembre 1550, *Lett.* VI, 26) annoverò Bernardo fra i poeti famosi e nel gennaio del 1552, avendo ricevuto da lui cento scudi come dono del principe di Salerno, tornò a chiamarlo l'*unico signor Tasso* (VI, 59).

Col Berni si era guastato fin da quando dimorava a Roma. L'appassionato sonetto del faceto rimatore contro Pietro Aretino fu scritto allorché questi, abbandonata Roma nel 1525, lasciò libero sfogo alla sua maldicenza contro papa Clemente e in ispecie contro il datario Giberti, al cui servizio era il Berni. Quando Pietro dileggiò lui ed il Mauro nel suo sogno di Parnaso, ambedue erano morti. È quindi evidente che il Berni non può essere stato l'autore di quel goffo tessuto di grossolane bugie in forma di dialogo,

che è la *Vita di Pietro Aretino*, provocata appunto dall'aggressione contenuta nella lettera al Lionardi e venuta in luce nel 1538 sotto il falso nome del Berni. Altri due dei più accaniti nemici dell'Aretino erano stati prima suoi amici, quasi sue creature, e ne avevano ricevuti non piccoli beneficî. Nel 1536 egli accolse presso di sé Niccolò Franco da Benevento e probabilmente si giovò dell'aiuto e specialmente delle cognizioni classiche di lui per i suoi propri lavori letterari. Ma quando il Franco, pubblicando una raccolta di lettere (1539), entrò in gara con lui, Pietro lo cacciò di casa, e poiché Niccolò cominciava ad inveire, Ambrogio Eusebi gli assestò un colpo di pugnale alla faccia, onde il Franco scagliò contro l'Aretino i suoi cinquecento furibondi sonetti (1541). Antonfrancesco Doni gli diventò nemico dopo essere stato uno dei suoi più servili ammiratori; perfino si chiamava *il Doni dell'Aretino* (*Lett. all'Aretino,* II, 2, p. 395). Fu di nuovo una lettera di Pietro che provocò la guerra aperta. Essendo andato il Doni, contro il volere dell'amico, da Venezia alla corte d'Urbino, Pietro lo vedeva insinuarsi nella grazia d'uno de' suoi più grandi protettori e temeva non fosse scossa la sua autorità dalla maldicenza di lui. Minacciò quindi di recargli grave danno scrivendo del Doni al duca Guidobaldo. La risposta fu il *Terremoto del Doni con la rovina di un gran colosso bestiale, Anticristo della nostra età,* ecc. (1556), un diluvio di epistole, tutte insipide e piene di volgari insolenze, com'era costume del Doni, il quale credeva sempre di dover far effetto colla quantità.

Nel secolo XVI le polemiche letterarie non erano molto più oneste che nel XV; gli avversari si assalivano con tutte le armi, colle più audaci e notorie menzogne, molta parte delle quali passava ai posteri come verità. Il contegno di Pietro in confronto con quello dei suoi nemici appare pur sempre più dignitoso. Nell'impeto subitaneo della collera egli minacciava fieramente, ma poi taceva e lasciava soltanto cadere qua e là una nota di sprezzo. Se l'avversario gli porgeva la mano per far pace, pare fosse anche conciliativo; certo vedeva volontieri che altri assumessero le sue parti. Niccolò Franco diceva che Pietro non aveva osato rispondergli; ma con avversari di quella risma ci voleva proprio tanto coraggio? In quel tempo di risse letterarie noi gli faremo piuttosto un merito del suo silenzio. Del Berni egli si sarebbe vilmente vendicato quando, dopo la morte di lui, riuscì ad intromettersi nella pub-

blicazione dell'*Orlando*. Ma veramente non si può provare altro se non che escluse dalla stampa le insolenze del morto contro la sua persona.

Quando Pietro Aretino cominciò a poetare, era di moda la maniera ampollosa della scuola del Tebaldeo e di Serafino, maniera che non rimase senza efficacia su lui. Grande ammiratore del suo concittadino Bernardo Accolti, l'Unico Aretino, Pietro credeva di aver redato da lui « la terribilità dei concetti, la novità dello stile e la beltà delle parole, con che già empì di stupore il mondo ». Se dobbiamo credere a ciò ch'egli narra, una volta l'Unico avrebbe cavalcato con lui tutto un giorno per Roma per vedere quanto Pietro gli rassomigliasse nello spirito, e l'ultima sera che improvvisò dinanzi a Clemente VII, avrebbe detto rivolto al papa alla presenza di tutta la corte: « Ecco, Pastore santo, ch'io mi rallegro dinanzi a voi, dacché dopo di me lascio un altro me nella patria » (*Lett.* V, 45) (1). Infatti il suo stile mostra così nei versi come nella prosa la sua affinità colla maniera di quei lirici. Anch'egli — ed è questo il suo difetto fondamentale — abusa delle metafore e mentre deride l'imitazione dei petrarchisti, si sforza di raggiungere un'abbagliante originalità. Ne' suoi *Ragionamenti* fa la parodia delle immagini mitologiche, in qualche luogo piacevolmente per l'aggiunta di particolarità realistiche (per es., parte I, giorn. II, principio e fine); ma ciò che qui fa per ischerzo, fa altrove anche sul serio, identificando l'oggetto colla sua immagine, materializzando questa ed ampliandola smisuratamente, così da renderla grottesca. « Se non fusse ch' io dubito, scrive alla duchessa d'Urbino (III, 2), di turbar l'aria della di voi modestia coi nuvoli aurei degli onori che vi si debbono, non mi potrei tenere di non ispiegare in su le finestre della magion della gloria quei lucenti abiti, di che la mano della laude adorna il dosso dei nomi, che alle creature eccellenti va ponendo la fama ». L'uso costante della personificazione è uno dei tratti caratteristici della sua immaginosa maniera di esprimersi. Infatti egli attribuisce

(1) È certo però che Pietro credeva d'aver posto in voga uno stile del tutto nuovo; il Tebaldeo e Serafino gli parevano ormai antiquati, vedi *Lett.*, V, 284. Bernardo Accolti è un precursore di Pietro anche nello stile epistolare, come per es. può mostrare la lettera ad Isabella Gonzaga, in A. Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este*, Ancona, 1887, p. 65.

alle cose e alle astrazioni proprietà, parti e attività d'esseri viventi; parla del « petto dello spirito », delle « spalle del cuore », delle « dita dell'inchiostro », che dànno buffetto alla morte (II, 11), e mentre noi parliamo del sudore dell'uomo, metaforicamente intendendo della sua fatica, egli dice: « Io mi vivo del sudore degli inchiostri, il cui lume non ha perciò potuto spegner il vento della malignità, né la nebbia della invidia » (II, 58). Nella sua magniloquenza e nell'uso di parole altisonanti, colle quali arrotonda la frase, rassomiglia agli Spagnuoli. Inoltre il suo modo di scrivere ha qualche cosa di astratto; Pietro adopera continuamente infiniti sostantivati con molte determinazioni accessorie, usa come sostantivi la proposizione relativa e l'interrogativa indiretta preponendo loro l'articolo, si vale dell'aggettivo in luogo del sostantivo attributivo, come di astratto neutro e ne fa dipendere l'idea principale, alla maniera spagnuola: « L'invincibile del vostro spirito » anzi che « il vostro spirito invincibile » e simili. Infine cerca anche il nuovo e il risonante mediante trasposizioni ed intrecci che sono contrari allo spirito della lingua.

Così il savio propugnatore della naturalezza dà egli stesso un esempio dannosissimo d'affettazione e d'ampollosità. Ciò nondimeno si farebbe torto a Pietro Aretino, se lo si giudicasse solamente dalle sue lettere di mendicante e adulatore. Quivi tutto inteso a far colpo, egli rinuncia alla naturalezza, e l'ampollosità diviene un mezzo d'estorsione. Egli stesso in una lettera al Bembo (II, 52) si lamenta d'essere costretto a ricorrere a tali spedienti; ma di solito si vanta appunto di quell' arte ciarlatanesca. Invece nelle lettere più confidenziali e in altri scritti l'Aretino si mostra di gran lunga più semplice e allora il suo immaginoso fraseggiare acquista spesso una gagliardia e un'efficacia plastica che bisogna ammirare, come abbiamo già veduto in alcuni luoghi dove egli parla di cose artistiche e letterarie.

Quantunque fornito di non iscarse doti naturali, Pietro Aretino non produsse nessun'opera veramente perfetta. Con quel suo modo di comporre, ciò sarebbe stato impossibile. Il lavoro letterario non era il fine della sua vita; in mezzo alle sue molte occupazioni e distrazioni gli consacrava ogni giorno appena un paio d'ore della mattina. E tuttavia i suoi scritti non son pochi, ché Pietro componeva con una rapidità quasi incredibile. Le commedie *La Cortigiana* e *Il Marescalco* gli costarono dieci mattine di lavoro;

diciotto tutta la prima parte dei *Ragionamenti*; l'*Ipocrito* e la *Talanta* furono più presto compiute che trascritte. Egli diceva — e se ne vantava — che se avesse occupato in lavori letterari solo una terza parte del tempo che sprecava, tutti i torchi insieme non avrebbero potuto far altro che stampar le sue opere (*Lett.*, III, 72). Si burlava di coloro che passavano i giorni e le notti allo scrittoio e disprezzava il lavoro faticoso e stentato, come cosa da pedanti e indegna del genio, cui la natura detta. Sdegnava orgogliosamente l'opera accurata della lima e dava alla stampa le cose sue quali gli uscivano dalla penna di getto. « Non mi curo punto di miniar parole, perché la fatica sta nel disegno...., e tutto è ciancia, eccetto il far tosto e del suo »: diceva nella dedica della seconda parte dei *Ragionamenti*. Dai grandi maestri del pennello e dello scalpello, che ammirava, avrebbe potuto imparare il contrario; ma egli paragonava i suoi scritti agli schizzi e agli abbozzi degli artisti, che talvolta attraggono l'intendente più che l'opera compiuta.

Questa fretta doveva riuscir dannosa soprattutto a' suoi versi. Il fare ampolloso delle lettere si trova anche nei sonetti e nei capitoli panegirici e vi fa ancor più triste figura in causa della forma poetica. Il capitolo su Caterina de' Medici (*Lett.* VI, 22), che all'Aretino pareva un monumento di gloria più eterno che i colossi d'argento e d'oro, diventa addirittura ridicolo per quella volgare anatomia della bellezza corporale della donna celebrata, con cui comincia. Le *Stanze in lode della Sirena*, delle quali egli stesso ed altri facevano tanto caso, sono pesanti, oscure, piene di vuota rettorica. Pietro vi descrive i benigni influssi che le stelle spandono sulla sua amata; mostra con goffe combinazioni come le proprietà dei corpi celesti si rispecchino nelle singole perfezioni di lei, invita cielo e terra, mari, fiumi, dei, ninfe ad inchinarsi alla bella e a presentarle doni, ed accumula confusamente elementi convenzionali e mitologici in versi sciatti eppur pretensiosi. Migliori sono alcuni frammenti di poemi cavallereschi, che contengono, come vedremo, qualche cosa di originale, ma tuttavia non ci fanno sentire troppo vivo rincrescimento per la distruzione cui condannò la maggior parte di quei poemi. A vera poesia si inalza soltanto la tragedia, *L'Orazia*, nella quale impareremo a conoscere l'opera sua più matura e perfetta; di essa sola sappiamo pure che ebbe da lui le cure della lima.

Quasi tutte le opere dell'Aretino fanno l'impressione di cose gettate giù in fretta; ma pure questa maniera trasandata ha talvolta la sua attrattiva. Le commedie ci mostrano un'intera serie di figure, acutamente ancorché rozzamente disegnate. I *Ragionamenti* o *Dialoghi*, i quali furono stampati per la prima volta nel 1535 o nel 1536, ci conducono in mezzo alla realtà più volgare e la descrivono in tutta la sua indecenza. Nessuno meglio di Pietro Aretino conosceva quel mondo del vizio. Egli lo aveva osservato in tutti i particolari e aveva raccolto nella sua memoria un arsenale inesauribile di storie scandalose, che narrò a sollazzo dei lettori. Le conversazioni hanno luogo a Roma (1533), e in esse sono riferite avventure romane. Quella città era in quel tempo una delle più corrotte del mondo, e Pietro si rallegrava se da' suoi quadri si rifletteva un raggio di luce sinistra sulla vita della curia, oggetto allora del suo odio. Una certa Nanna ha una figlia Pippa e non sa che debba farne, se chiuderla in convento o maritarla o farla divenire cortigiana. Ella da sé sola conosce troppo bene tutte e tre queste condizioni di vita per propria esperienza e in tre giornate descrive all'amica Antonia le sue gesta in ciascuna condizione. Questo nella prima parte; la seconda si divide pure in tre giornate. Poiché la Pippa ha preso la nobile risoluzione di consacrarsi alla vita della cortigiana, la buona madre le insegna le astuzie e le arti necessarie e le fa conoscere i tradimenti e i sotterfugi degli uomini, per metterla in guardia contro di questi. Finalmente la comare, alla presenza della Pippa e della Nanna, inizia la vecchia nutrice all'arte della mezzana, che ella desidera esercitare. Quel mondo abietto è rappresentato con un realismo e una vivacità solo troppo grandi e con mille aneddoti pieni di ciniche arguzie, nei quali figurano costantemente la meretrice, la mezzana e il libertino. In codesti dialoghi gl' interlocutori parlan sempre alla maniera delle basse classi popolari, usano la lingua viva con numerose frasi immaginose e proverbiali, come i personaggi della commedia toscana. Ivi la corruzione morale della società appare smisurata e maggiore che non fosse in realtà, perché, come nei veristi odierni, vi è raccolto insieme ciò che nella vita è diffuso; si veda la lettera di Pietro stesso dell' agosto 1554 (*Lettere* VI, 248). L'onestà si rifugiava presso i più poveri; le cucitrici e le filatrici, assuefatte al bisogno e alle privazioni, non si lasciavano sedurre dalla speranza dell' oro e del piacere o al più soggiace-

vano alla violenza dei loro parenti, e sopportavano la miseria e le busse del marito ubbriaco, solo per vivere onestamente da buone mogli; quadro commovente e confortante, vero ancor oggi. L'Aretino rappresenta tutte quelle lascivie col solito pretesto di dipingere la vita e gli uomini quali sono, e quindi di flagellarli, di mettere in guardia la virtù e di renderla prudente; ma naturalmente la sua intenzione era in realtà ben diversa.

La terza parte dei *Ragionamenti*, apparsa la prima volta nel 1538, tratta delle corti e delle carte da giuoco. Di alcuni altri dialoghi di Pietro, i quali hanno pure un contenuto profondamente scandaloso, sarà meglio che qui non ci occupiamo.

Ma Pietro Aretino compose anche tutta una serie d'opere religiose in prosa, una parafrasi dei sette Salmi penitenziali (1534), tre libri *Della umanità di Cristo* (1535), *Il Genesi* (1538) e le vite di S. Caterina (1540), di Maria (1540) e di San Tomaso d'Aquino (1543). Egli concepì il disegno di questi lavori con grande libertà e si credette in diritto d'inventare e d'aggiungere ornamenti a suo piacere, quando l'argomento non riusciva a soddisfarlo. Ma così indulse al gusto del suo tempo. Quei libri furono ben presto tradotti in tedesco e in francese e Niccolò Martelli giudicò che l'Aretino nel suo *Genesi* avesse recato considerevoli miglioramenti alla Bibbia e fatto di una storia molto noiosa una storia altamente piacevole (*Lett. all'Aret.* II, 1, p. 122).

Pietro rimane del tutto indifferente all'argomento che tratta; per lui la letteratura è un mercato or con l'una ed or con l'altra parte del pubblico. La medesima penna che scrive i *Ragionamenti*, tratta materia religiosa, e le opere oscene e le ascetiche vedono la luce negli stessi anni, come la mezzana Alvigia, nella *Cortigiana*, mescola i passi dell'*Ave* e del *Pater* colle sue sudice proposte. Anche Tiziano dipingeva Venere nuda e la Madonna; ma però restava sempre fedele alla sua divinità, la bellezza.

Ciò non ostante né il pubblico né l'autore stesso sentivano ipocrisia negli scritti religiosi dell'Aretino. E infatti non ve n'era. Pietro si reputava un buon cattolico; come i suoi contemporanei, non trascurava le pratiche esteriori del culto; fra Currado, un minorita, fu per sedici anni il suo confessore, a' cui piedi egli andava « a scaricarsi de' suoi peccati » (*Lett.* V, 197). Senza convinzioni anche in materia di fede e alieno per natura dallo studio dei problemi religiosi, egli non intendeva mettersi in contrasto

coll'opinione generale. Odiava i bigotti, i *Chietini*, ma non meno i Luterani; negli anni più tardi si compiaceva soprattutto de' suoi scritti edificanti, coi quali pretendeva di aver acquistato il diritto alla ricompensa celeste; e più di frequente assumeva un tòno di pietà e affermava la sua ortodossia. La reazione cattolica non fu senza efficacia neppure sull'Aretino, che anzi sapeva sempre tener conto abilmente delle idee de' suoi tempi. Curiosa è una lettera del luglio 1547 (*Lett.* IV, 86), nella quale biasima le nudità del *Giudizio finale* di Michelangelo come sconvenienti a luogo sacro, rimprovera il pittore perché fa maggiore stima dell'arte che della fede e raccomanda si rimedi coprendo le nudità coi soliti mezzucci. Il Boccaccio aveva trovato a ridire sull'ortodossia di Dante; un Pietro Aretino accusava un Michelangelo di scarsa religiosità!

Pietro si riconciliò anche colla corte romana, che aveva tanto vilipeso. Pier Luigi Farnese lo avrebbe perfino raccomandato a suo padre Paolo III (il 31 dicembre 1545), affinché lo facesse cardinale (*Lett. all'Aret.* II, 2, p. 99), e Pietro pretendeva poi che se non ebbe il cappello rosso, fu soltanto perché non volle accettarlo (*Lett.* VI, 293, cf. IV, 216). Nel 1550 salì al trono pontificio col nome di Giulio III il cardinale Del Monte, nativo, come Pietro, d'Arezzo, onde costui concepì dorate speranze. Mandò al papa un sonetto e poi una lettera (*Lett.* V, 236, 239) e seppe che la poesia aveva avuto benevola accoglienza e che « i prelati ed i signori a gara incominciarono a ricordarsi di quel Pietro Aretino, che nel prevaricar della maggior parte in la fede, non mai rimosse il pensiero dal cattolico ordine della cristiana religione » (V, 254). Infatti fu creato cavaliere di San Pietro e, ch'era meglio, ricevette in dono mille corone d'oro (V, 281). Egli si lasciò perfino indurre (a mezzo il 1553) ad andare a Roma per breve tempo col duca d'Urbino. Fu un viaggio trionfale; il santo Padre lo abbracciò e lo baciò (VI, 174); ma il dono che ricevette, gli parve meschino (VI, 192).

L'Aretino morì l'anno stesso che il Doni inasprito gli aveva profetata la morte in sul principio del suo *Terremoto*, ai 21 d'ottobre del 1556 in seguito a una caduta dalla sedia. Il parroco di San Luca attestava che il giovedì santo di quell'anno, egli si era confessato e comunicato e aveva dato segni di grande pietà. La tradizione posteriore, a lui avversa, volendo dare alla sua vita,

come un principio, così pure una chiusa conveniente, narra intorno alla sua fine un'altra storiella, la cui falsità è ora dimostrata. Tre anni dopo la morte di Pietro, nel 1559, nelle grandi ecatombi di libri anche le sue opere complete furono poste all'Indice. La terribile lingua era muta, la penna potente riposava, e il gigantesco edificio della sua gloria rovinava con meravigliosa rapidità. L'apoteosi di cui era stato onorato al suo tempo, era a gran pezza un'esagerazione; ma meritava l'Aretino che a' suoi difetti reali si aggiungessero ancora tutte le menzogne de' suoi più velenosi avversari? Egli non fu peggiore di molti altri suoi contemporanei; ma appunto la sua fortuna senza esempio aggravò il giudizio dei posteri. La sua figura passa boriosa attraverso il suo tempo e lo riempie dello strepito della sua personalità; essa ci si impone coll'insolenza del successo, mentre gli altri, che valendosi degli stessi mezzi non ebbero uguale fortuna, si dileguano nell'oscurità.

XXVII.

La lirica nel secolo XVI.

La lirica del secolo XVI è soprattutto imitazione del Petrarca. In un'età che aspirava alla perfetta eleganza della forma, il cantore di Laura era considerato come il modello più alto; su lui si fondava il vocabolario, ed egli era esaltato, studiato, commentato in una maniera minuziosa, spesso pedantesca. Perciò il Bembo, che pareva riprodurre nel migliore dei modi l'esemplare universalmente riconosciuto, passava per il maggior lirico, e quantunque i poeti di quel tempo solessero incensarsi a vicenda oltre ogni misura, pure si vede che egli occupava sempre nel loro giudizio un posto al disopra degli altri ed era reputato il vero maestro dell'arte. La sua autorità fece sì che Venezia divenisse una delle sedi principali della lirica petrarcheggiante. Là poetarono Girolamo Molino (1500-1569) e Domenico Veniero (1517-1582). Bernardo Cappello, di famiglia patrizia come i due ora nominati, nato a Venezia verso il 1504, entrò in relazione col Bembo mentre questi viveva a Padova. Egli si riconosceva suo discepolo, e chi voleva fargli la più alta lode, diceva che spesso i suoi versi non si potevano distinguere da quelli del maestro. Dopo aver preso viva parte agli affari dello Stato, Bernardo fu bandito nel 1540 dalla patria in causa di certe sue aspre parole sul magistrato dei Dieci e confinato nell'isola d'Arbe sulla costa dalmata; di là fuggì nel 1541 a Roma, dove trovò un benigno protettore nel nipote del papa, il cardinale Alessandro Farnese; dal 1543 al '49 fu governatore in diverse città dello stato pontificio; accompagnò nel 1551 il cardinale a Firenze e nel '52 in Francia, dove rimase tre anni, e dal 1557 al 1559 dimorò alla corte d' Urbino. Ma tuttavia visse sempre in

istrettezze, afflitto profondamente dalla perdita della patria, ond'ebbero ispirazione alcune sue commoventi poesie, e tormentato da una malattia d'occhi, che lo condusse da ultimo alla totale cecità. Morì a Roma l'8 marzo del 1565.

Le poesie di Bernardo Cappello in parte si riferiscono ad un amore giovanile durato lungamente e in parte sono indirizzate a Leonora Cibo. Queste furono scritte quando Leonora, dopo la morte del suo primo marito, il famoso Giovan Luigi Fiesco (1547), viveva a Roma moglie a Chiappino Vitelli (1). Quantunque ammogliato, il poeta cantava un'alta dama, moglie d'un altro, cosa solita fra gli amanti platonici del tempo. Quest'amore si rivolgeva solo alla bellezza interna, spirituale; le condizioni esteriori erano indifferenti e dinanzi alla donna amata il poeta prendeva lo stesso atteggiamento che Dante e il Petrarca. Quando Ginevra Malatesta andò sposa al cavaliere degli Obizzi, Bernardo Tasso, che la celebrava nelle sue rime, scrisse un sonetto divenuto famoso (*Poiché la parte men perfetta e bella*), pregandola di serbargli il puro affetto dell'anima, se anche da allora in poi la parte di lei meno nobile, quella terrena, doveva appartenere ad un altro. E Sperone Speroni nel *Dialogo di Amore* dichiarava, come un antico trovatore, non essere il matrimonio impedimento ad un altro amore del marito e della moglie.

Nel secolo XVI l' amore spirituale fu molto esaltato, e molte discussioni si fecero intorno ad esso e all'amor sensuale, le quali erano risolute in favore del primo, giusta la teoria di Platone. Francesco Patrizio, nel *Discorso* preposto al primo libro delle *Rime* di Luca Contile, diede a questo rimatore la palma sui lirici dell' antichità e perfino sul Petrarca, come a colui che nei cinquanta sonetti su donna Giovanna d'Aragona era arrivato ad una concezione ancor più alta dell'amore, ad una nobiltà ancora maggiore nell' esclusione d' ogni elemento sensuale. Claudio Tolomei, nelle stanze *Della beltà che Dio larga possiede*, descrive il graduale sollevarsi dell' anima dalla vista della bellezza terrena individuale fino a Dio, come il Benivieni; e Girolamo Muzio, nella bella canzone *Donne gentili*, *Amor vuol ch'io favelle*, canta:

---

(1) La Leonora dello Schiller nel *Fiesco*; in realtà ella non morì nella congiura del marito.

Amor, Donne, è virtù ch'in noi discende
Dagli stellanti chiostri
E disio di bellezza a l'alme adduce.
Ed è bellezza un raggio che risplende
Negli intelletti nostri
Sceso dal sol de la superna luce.
L'alma ove 'l bel traluce,
Ratto s'avventa a l'immortal sembianza....

Eppure di raro la sensualità dominò così sfrenata come in quel tempo. Presso i più il platonismo era una frase od una maschera, sotto la quale un sentimento d'altra natura si nascondeva per accomodarsi così alle forme di poesia ch'erano in voga. L'ardore sensuale della passione ci si manifesta nelle commedie, massime nella *Mandragola* del Machiavelli, e Pietro Aretino lo proclama cinicamente; ma nei sonetti e nelle canzoni esso non ardisce palesarsi e si nasconde pudicamente sotto apparenze pure e virtuose.

Francesco Maria Molza condusse vita dissoluta e poetò platonicamente. Discendente di nobilissima stirpe, nacque a Modena il 18 giugno del 1489; studiò a Bologna e andò a Roma verso il 1506. La sua inclinazione al piacere pare sia stata il motivo per cui il padre si risolse a richiamarlo a casa intorno al 1511; un anno dopo gli diede in moglie Maria de' Sartori; ma nel 1516 il poeta la abbandonò co' suoi quattro figli, e ritornato a Roma, prolungò il suo soggiorno in quella città colla scusa d' un processo. Amò una Furnia, nome che procurò a lui quello di Furnio, e poi Beatrice Paregia, una cortigiana, della quale Pietro Aretino sa raccontarci cose scandalose e ch' era figlia d' una spagnuola. Forse per causa di lei al principio del maggio 1522 il Molza ricevette una ferita di pugnale, che gli costò quasi la vita. Dal 1523 al '25 visse a Bologna e quivi corteggiò Camilla Gonzaga. Al principio del 1526 ritornò a Roma e dal 1529 appartenne alla corte del cardinale Ippolito de' Medici, la cui morte (1535) lo turbò profondamente e gli creò una condizione disagiata. Pare che la sua prodigalità avesse causato il dissesto del considerevole patrimonio di sua famiglia, talché il padre, morto nel 1531, aveva lasciato suoi eredi i nipoti ed assegnato a lui, Francesco, soltanto una rendita limitata. Egli cadde addirittura in miseria; ma il cardinale Sadoleto si adoperò per lui e gli procurò la protezione del nipote del papa, Alessandro Farnese (1538). I molti amoretti

del Molza erano quasi proverbiali; Pietro Aretino diceva (*Lett.* I, 167), che Cupido doveva ormai colpire i cuori coll'arco e colla faretra, avendo consumato contro di lui tutti i suoi dardi. Oltre che d'altre donne, si era allora (1537) innamorato d'una ebrea, e questo nuovo soggetto arricchì la sua poesia di certi motivi che non provengono dal repertorio generale. Così egli supplica Dio di largir la sua grazia a codesto bel rampollo della schiatta maledetta, di sollevarlo al cielo coll' acqua santa (son.: *Poiché la vite onde Israel fioria*); le fa il complimento che se il suo popolo non si fosse lasciato sfuggire il regno, ella ne sarebbe ora la regina (son.: *Da la radice che fiorir devea*), e l'amore fa sì ch'egli si prenda a cuore le sorti di tutto Israele, per cui spera misericordia e lume da Dio (sonn.: *Alto fattor del mondo* e *Dentro a ben nato*).

Dal 1539 in poi il Molza ebbe fortemente a soffrire dell' immonda malattia che tante vittime mieteva allora in Italia; parecchie volte migliorò, ma sempre soltanto per breve tempo. Nella bella elegia latina *Ad sodales*, ispirata dal sentimento della morte vicina, si duole d' esser lontano dalla moglie e dal figlio; ora tra le sofferenze brama il conforto della famiglia, che, immemore del dovere, aveva abbandonata per darsi senza freno in braccio alla voluttà. Infatti nel maggio 1543 tornò a casa sua a Modena, dove morì il 28 febbraio del 1544.

L'amore platonico per una dama cospicua, amore che viveva più nella fantasia che nel cuore, seppure non era del tutto una finzione di moda, e l'amore per una cortigiana erano cantati da quei poeti nello stesso tempo e alla stessa guisa. Bernardo Tasso celebrò Ginevra Malatesta e Tullia d'Aragona; il Molza, Camilla Gonzaga e la spagnuola Beatrice. Questa mescolanza dell' amor sensuale collo spirituale e la mancanza d' ogni scrupolo dinanzi all' immoralità rispecchiano il carattere del tempo; le dame virtuose stesse non se ne scandalizzavano punto. In un sonetto (*Molza, che al ciel*) Vittoria Colonna parla al Molza della sua Beatrice; ma loda — il che è pur da osservarsi — non già la persona cantata, sì bene il cantore, che sa rendere bianchi i corvi e nere le colombe, e sotto ai complimenti per il suo vigore poetico, che ella pone al disopra di quello di Dante, nasconde un rimprovero, un sano giudizio sul contrasto tra la forma e il soggetto. Il Molza nella risposta (*L'altezza dell'obbietto*) ribatte, è vero, questo giudizio ed asserisce che i suoi versi traggono realmente tutta la loro

ispirazione dal soggetto; ma Vittoria Colonna aveva ragione. Quanto diversamente non cantò egli l'amore nelle sue poesie latine! In queste appunto il Molza è più vero, più naturale e perciò di gran lunga più felice che quando petrarcheggia.

Nelle stanze sul ritratto di Giulia Gonzaga, opera di Sebastiano del Piombo, il Molza non fa quasi altro che infilzare i soliti iperbolici luoghi comuni della galanteria. Nelle ottave della *Ninfa tiberina* si finge pastore ed esalta le grazie della ninfa del Tevere, nella qual figura rappresentò la romana Faustina Mancini. L'universal voga della poesia pastorale fece nascere nei poeti una grande smania di rivestire costantemente i loro sentimenti d'immagini bucoliche, d'atteggiarsi a pastori e di porre in iscena l'amata in figura di ninfa. Ma nelle poesie di questo genere la natura è rappresentata assai debolmente; sono invece pieni di attraente soavità i piccoli quadri idillici racchiusi in alcuni sonetti del Molza (*Dietro un bel cespo* e *Vestiva i colli*). Condensato entro alla ristretta cornice del sonetto, un tema pastorale acquistava maggiore efficacia che non avesse se diluito nell'ampia e monotona forma dell'egloga tanto in voga; onde il sonetto idillico riusciva gradito al pubblico, come il corrispondente epigramma pastorale latino, che abbiamo imparato a conoscere nel Navagero e nel Flaminio (1). Molti poeti composero di tali sonetti idillici; specialmente Claudio Tolomei, che ne scrisse alcuni pieni di graziosa naturalezza, e Benedetto Varchi, che ne ha un' intera serie, non scevra però di affettazione. Inoltre quel che il Sannazaro avea fatto dell'egloga latina, traendola a cantare il paesaggio marino e il mondo dei pescatori, altri fecero allora dell'italiana, e per le *egloghe pescatorie* acquistò fama sopra tutti il napoletano Berardino Rota. Niccolò Franco compose a sua volta dei sonetti idillici pescherecci.

---

(1) Il madrigale del Rota *Mentre con gli occhi il verde prato ardea* è una libera imitazione dell'epigramma del Navagero *Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos*. I sonetti del Rota *A voi, ch'ognor scherzando, aure beate* e *Gioia d'uomini e dèi, madre d'amore*, dipendono in maniera ancor più libera dagli epigrammi del Navagero *Aurae quae levibus percurritis aera pennis* e *Quod tulit optata tandem de Leucade Thyrsis*. Che il sonetto 53 del Tansillo si fonda sur un epigramma del Navagero, è noto.

Già nel Petrarca non v'è grande varietà di situazioni poetiche. Negli imitatori la cerchia, come sempre accade, si fa ancor più ristretta, ed assai rare sono le allusioni a cose reali, a condizioni ed avvenimenti atti a ravvivare la rappresentazione. Nei più fa meraviglia la grande povertà delle metafore. Parlando dell'amata essi, per es., ripetono a sazietà l'immagine del sole e fanno che questo sole ecclissi poi quello vero, il quale impallidisce per invidia dinanzi al nuovo splendore. Tuttavia da questo luogo comune è almeno venuto fuori un bel sonetto, bello certamente più per la descrizione dello spettacolo di natura che per il razzo finale. Ecco il sonetto, che è di Annibal Caro:

Eran l'aer tranquillo e l'onde chiare,
  Sospirava Favonio, e fuggìa Clori,
  L'alma Ciprigna innanzi a' primi albori,
  Ridendo, empiea d'amor la terra e 'l mare;
La rugiadosa Aurora in ciel più rare
  Facea le stelle, e di più bei colori
  Sparse le nubi e i monti; uscìa di fuori
  Febo qual più lucente in Delfo appare:
Quando altra Aurora un più vezzoso ostello
  Aperse, e lampeggiò sereno e puro
  Il sol, che sol m'abbaglia e mi disface.
Volsimi; e 'ncontro a lei mi parve oscuro
  (Santi numi del ciel con vostra pace)
  L'orïente, che dianzi era sì bello.

Questa è la meglio riuscita fra le poesie di Annibal Caro. Nelle altre talvolta egli maneggia con ispirito e con grazia le antitesi del petrarchismo o gira abilmente le iperboli delle lodi; ma tuttavia appare soprattutto un verseggiatore elegante e all'arte sua fine manca il contenuto. Perciò il Caro fece le sue prove migliori nelle traduzioni del primo idillio di Teocrito e dell'*Eneide*, in versi sciolti, nelle quali non aveva se non da trovare la forma a pensieri già dati.

Giovanni della Casa fu ammirato da' contemporanei come l'iniziatore d'un nuovo avviamento della lirica, come il creatore dello stile sublime e magnifico contrapposto alla delicatezza e alla soavità del Petrarca. Egli cercò d'infondere ne' suoi versi dignità e gravità colla lunghezza dei periodi, coll'evitare le costruzioni volgari e con un'insolita collocazione delle parole. Sono specialmente sue abitudini caratteristiche quella continua spezzatura del verso

mediante la cesura sintattica, che si trova anche negli sciolti del Caro, e la continuazione della proposizione oltre la fine del verso ed anche dalle quartine alle terzine del sonetto. In realtà questo contrasto fra il verso e l'organismo del periodo, queste interruzioni e spezzature, che tolgono la cadenza triviale, hanno in certi argomenti seri la loro attrattiva, perché rappresentano materialmente quella disposizione d'animo che ha ispirata la poesia, com' è nella bella invocazione del sonno: *O sonno, o della queta, umida, ombrosa,* dove i versi spezzati appaiono come i sospiri affannosi dell' uomo tormentato dal dolore e dall'insonnia. Ma in generale la tendenza del Della Casa all' elevato e al solenne si restringe troppo alle esteriorità. In quel tempo non si distingueva chiaramente l' arte esteriore dal suo valore intrinseco, e codeste studiate poesie, nelle quali ogni parola era pesata, offrivano gradita occasione a minuti smembramenti stilistici ed erano commentate di frequente.

Taluni cercarono allora di arricchire la metrica tradizionale, tutta derivata dal *Canzoniere*, mediante l' imitazione di forme proprie dell'antichità. Il Trissino compose tre delle sue canzoni alla foggia dell'ode pindarica, con strofe, antistrofe, egualmente costruite, ed epodo, formato diversamente; inoltre una di queste poesie (*Vaghi, superbi e venerandi colli*) manca interamente della rima. Luigi Alamanni usò ne' suoi otto inni la medesima ripartizione colle designazioni di *ballata*, *contraballata* e *stanza*, ed il Minturno, che compose due odi pindariche a gloria di Carlo V, chiamò le strofe *volta*, *rivolta* e *stanza*. L'Alamanni volle imitare anche l'antico epigramma e riprodusse i distici mediante endecasillabi rimati a coppia. Altre innovazioni introdusse Bernardo Tasso, il quale cercò d'inventare una forma di verso, che presentasse i vantaggi dell'esametro latino, giudicando che le rime regolari costringessero anche il pensiero a svolgersi in periodi regolari e quindi monotoni. D'altra parte non osò ancora rinunziare interamente alla rima e formò un intreccio complesso di endecasillabi, il cui collegamento ha luogo solo nel quinto verso (ABC BADECFEDGHF....). Ma a buon dritto gli fu osservato che già con questo schema le rime si avvertono appena, e sono quindi un' inutile difficoltà, mentre il pensiero non si muove certo con maggiore libertà. Infatti egli stesso si valse di quella forma solo nell' epitalamio per il duca Federico di Mantova e nella prima delle sue egloghe, laddove in altre poesie la modificò per modo

che il collegamento avviene sempre già al terzo verso. Nel riprodurre l'ode oraziana Bernardo Tasso stette pago ad usare strofe brevi senza divisioni interne, ma rimate; seguì però il suo modello romano in altri punti. Egli passa talvolta con un lungo periodo da una strofe nella successiva, si allontana con una digressione dal suo argomento per tornarvi poi od anche chiude la poesia colla digressione stessa.

Bernardo Tasso credeva che il carattere della lingua italiana non consentisse la diretta imitazione del verso classico nella sua compagine (*Lett.* II, 125). Ma non tutti erano di questo avviso e, come già nel secolo precedente, si fece anche allora il tentativo di trasportare direttamente nell' italiano i metri antichi. L' idea partì da Claudio Tolomei e trovò qualche seguace, così che nel 1539 quegli pubblicò sotto il titolo *Versi e regole della nuova poesia toscana* una raccolta, che conteneva poesie sue e de' suoi amici in metri classici insieme con certe regole per l'uso di questi. Il Tolomei e i suoi imitatori si accinsero all'opera con maggiore avvedutezza che non avessero fatto in addietro il Dati e l'Alberti; i versi dovevano essere misurati secondo la quantità; ma non secondo la quantità latina, bensì secondo l'italiana, che non è sempre immaginaria, ancorché certo non presenti neppure differenze così sentite, che se ne possa svolgere un ritmo ben marcato. Sennonché il rinnovamento dei metri antichi fu altre volte tentato in Italia in modi diversi, ma solo a' nostri giorni con più felice successo.

Nelle raccolte del secolo XVI i versi religiosi si alternano agli amorosi come nel *Canzoniere* del Petrarca, e la poesia panegirica e politica tiene un posto di gran lunga maggiore che in quello. Anche parecchi componimenti che in apparenza si aggirano nella cerchia d' idee propria dell' amore platonico, non sono in realtà se non omaggi adulatorî, poiché era costume dei galanti poeti delle corti di fare gli spasimanti alle principesse senza che ciò si pigliasse sul serio. Così Luca Contile da Cetona presso Siena, il quale era stato al servigio del Marchese del Vasto, cantò in cinquanta sonetti (1547) donna Giovanna d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna, celebrando l'azione purificatrice e nobilitante della sua bellezza. La poesia politica è, come suole accadere in tempi d' imitazione e di convenzionalismo, quella che desta pur sempre il maggiore interesse, in quanto che esprime almeno sentimenti individuali. Pieni di sincero amor patrio sono alcuni sonetti di Giovanni Gui-

diccioni da Lucca, che nato il 25 febbraio del 1500, fu successivamente creato da Paolo III governatore di Roma (1534), vescovo di Fossombrone, nunzio presso Carlo V (1535), presidente della Romagna, commissario generale delle truppe pontificie e governatore della Marca d'Ancona, e che morì a Macerata già nel 1541. Anch'egli, come molti altri, si accorò profondamente per il sacco di Roma del 1527, e come il Petrarca nella famosa canzone, contrappose ne' suoi versi l'antica grandezza della patria all'avvilimento cui questa soggiaceva allora per opera dei barbari. Vivo era certo negli Italiani il sentimento della miseria e dell'umiliazione del loro paese, e la perdita dell'antica potenza e libertà ed il giogo tedesco-spagnuolo che pesava sulla nazione, ispiravano lamenti al Molza, a Laura Terracina e ad altri. Sennonché troppo spesso entravano in gioco gli interessi personali del cortigiano, sicché alla fine non si riesce più ad intendere quanta parte avesse in quei lamenti il sentimento sincero e quanta l'adulazione dei principi, che i poeti esaltavano col riporre in essi grandi speranze politiche. Una canzone di Francesco Coppetta de' Beccuti da Perugia, *O dell'arbor di Giove altera verga*, con imitazione manifesta e punto bella dell'*Italia mia* del Petrarca esorta i principi a collegarsi a difesa della patria; ma è diretta a Guidobaldo d'Urbino, quando questi divenne capitano generale della Chiesa. Bernardo Cappello nella canzone a Venezia: *Dall'oziose piume omai risorgi*, eccita la repubblica a ricordarsi della grande patria dalla quale essa è uscita, a ripararne i danni e a liberarla, in lega con la Francia, dalla schiavitù di Spagna e di Germania. Ma è ben lecito dubitare che questa canzone gli sia stata dettata dalla politica del suo signore, perché essa fu composta nel 1551, quando papa Giulio III passò a parte imperiale, e i Farnesi, minacciati nel loro possesso di Parma, invocavano soccorsi francesi. Se Carlo V fosse stato amico dei Farnesi, forse il Cappello avrebbe esaltato come salute d'Italia quella stessa dominazione spagnuola cui malediceva. Inoltre, come era triste la condizione d'un cittadino amante della patria, che per allontanare un oppressore straniero doveva raccomandare la chiamata d'un altro! Allora, come sempre, questa era la sventura d'Italia, e Domenico Veniero la lamentò con accenti pieni di verità nel sonetto: *Mentre misera Italia in sé divisa*. Quegli stessi che odiavano il giogo spagnuolo, celebravano tuttavia Carlo V, e il sogno d'una chimerica pace della Cristianità e della conci-

liazione tra l'imperatore e il re di Francia affinché combattessero insieme i Turchi che minacciavano Venezia e saccheggiavano le coste dell'Italia meridionale, tornò a sorridere alle menti. Così l'esortazione alla lega santa divenne un luogo comune della poesia.

Con sentimento profondo cantò l'Italia un poeta calabrese, Galeazzo di Tarsia, in un sonetto che è fra i più belli del secolo: *Già corsi l'Alpe gelide e canute*. La melanconia lo spinge al ritorno dopo l'assenza, e tosto che ha valicato le montagne bianche e gelate, egli saluta il diletto paese, le cui aure profumate gli spirano incontro, e stima felice colui che può menarvi un'esistenza tranquilla e contenta. Galeazzo di Tarsia da Cosenza, barone di Belmonte, morì nel 1553. Delle sue poche poesie alcune celebrano Vittoria Colonna colle solite formole del petrarchismo; sono invece originali i quattro sonetti sulla morta sua consorte Camilla, nei quali una sana sensualità di sentimento dà alla melanconia qualche cosa di vero e di commovente, come nei versi elegiaci del Pontano.

Nella maggior parte dei lirici cinquecentisti, abbiamo di grazia se qua e là incontriamo un tratto felice od un sonetto isolato che un momento di vera ispirazione abbia loro dettato. Soltanto pochi ci attraggono più vivamente per l'impronta individuale della loro poesia. In singolar modo ci attrae Luigi Tansillo. Questi non visse, come solitamente i letterati d'allora, nel suo studio, nelle accademie e nei palazzi degli alti protettori, ma passò i suoi anni giovanili fra le armi e sul mare, nella lotta contro i Turchi e i corsari. Ed anche ne' suoi versi, in mezzo alle adulazioni cortigianesche colle quali per forza indulgeva all'andazzo del tempo, riluce uno spirito franco e virile, temprato al severo adempimento del dovere e al pericolo. Luigi Tansillo, nato nel 1510 nella patria d'Orazio, a Venosa, perdette il padre ancor prima di venire al mondo, e avendo sua madre ripreso marito, fu dapprima allevato a Nola, patria della sua famiglia, da una zia. Quantunque di nobile stirpe, era povero, talché si risolse a servire in corte e abbandonati presto gli studi, si acconciò, pare, come paggio presso Pier Antonio Sanseverino, principe di Bisignano. Aveva tutt'al più diciott'anni, quando compose l'egloga dialogica *I due Pellegrini*, la quale si tradisce opera giovanile anche per le sue imperfezioni. Nel 1532 compose *Il Vendemmiatore*, poema in ottave, nato in campagna durante la vendemmia e ispirato dai costumi della Campania, dove, secondo l'antico uso bacchico, era

concesso ai vendemmiatori di scherzare e motteggiare con grossolana oscenità. Quivi l'autore fa che uno d'essi, salito sopra un albero, esalti in presenza degli altri la voluttà e li esorti a goderne. Egli voleva che codeste stanze giocose fossero considerate solo come un frutto effimero della stagione e del suo buon umore; ma più tardi n'ebbe dispiaceri e noie.

Salito ben presto in fama per i suoi versi, il Tansillo fu conosciuto appunto allora, nel 1532, dal nuovo viceré don Pedro de Toledo, che nel 1535 lo creò *continuo*, lo ammise cioè a far parte di quella guardia del corpo che doveva seguire dovunque la persona del viceré ed era composta di cento nobili, alcuni spagnuoli ed altri italiani. Nel 1537 il Tansillo accompagnò don Pedro nella spedizione contro i Turchi, che si erano gettati di sorpresa sopra Ugento e Castro nelle vicinanze di Otranto, e nello stesso anno ebbero principio i suoi maggiori viaggi di mare, prima col viceré stesso e poi (dal 1539) col figlio di lui don Garzia de Toledo, che aveva per il poeta una viva simpatia. In uno di questi viaggi (1540) il Tansillo vide sulla costa dalmata ancora insepolte le ossa di quei soldati spagnuoli che nella difesa di Castelnuovo erano stati massacrati dai Turchi, e pieno di ammirazione inalzò un monumento al loro eroismo con tre bei sonetti (16-18). La continua varietà, le avventure e le grandi e molteplici impressioni di quei viaggi in lontani paesi dovevano eccitare e fecondare la fantasia poetica del Tansillo; ma dalla poesia non andavano certo disgiunte per lui la prosa degli incomodi e le amarezze. Gli atti di terribile crudeltà di cui nel visitare le coste nemiche era spettatore, gli riempirono l'anima di sgomento, ed egli espresse il suo orrore per essi in uno de' suoi *Capitoli* (III). Nelle *Stanze a Bernardino Martirano*, descrivendo la sua vita sulla nave, egli si lamenta del mal di mare, dei disagi e degl'inconvenienti di quel dimorare in uno spazio ristretto, del rumore dei galeotti e della vista della loro miseria, ma soprattutto si duole d'esser lontano dalla donna amata e canta la sua mestizia in un tòno affettuoso e pieno di dolce armonia.

Il Tansillo amava una dama cospicua ed orgogliosa, Maria d'Aragona, moglie del marchese del Vasto, come appare probabile dopo gli studi del Fiorentino. Ma egli deve aver provato una vera passione; di che fanno fede le sue poesie e segnatamente l'ardore con cui più tardi manifestò, per es., nel bel sonetto *Cessa dal suon d'amor, flebil mio legno* (96), la gelosia e lo sdegno che

finalmente resero al suo cuore la libertà. Certo non si trattava d'altro che d'una rispettosa adorazione a distanza, e solo in sogno l'abisso poteva scomparire e l'aspirazione del poeta essere soddisfatta. In sogno appunto, mentre egli vuole per disperazione por fine a' suoi giorni, gli appare compassionevole l'amata e trattiene la mano armata del ferro (canz. XIII). Anzi v'ha di più: egli è in possesso di lei e dipinge la propria felicità coi colori più seducenti, coi tòni più melodiosi della voluttà, come il Pontano (canz. XVI); ma quest'ultimo ritraeva la realtà, il Tansillo un sogno, ed è questa l'unica volta che egli s'abbandoni a tali fantasie. Il suo amore è platonico per forza e si appaga della pura vista come del suo scopo, perché ogni speranza che si spinga più in là, riman tronca da bel principio. Ma quell'alto amore impenna le ali al suo spirito e lo nobilita. Due sonetti d'una perfezione meravigliosa rappresentano mediante le immagini più sublimi l'audacia del suo sentimento (25, 26): egli fende nel suo volo le nubi, vede il mondo scomparire sotto i suoi piedi e s'avvia al cielo; sente la voce angosciosa del cuore, che vuole trattenerlo nel suo ardimento; ma ei gli comanda di tacere; le superbe penne lo portano in su ed egli non trema al pensiero della caduta sicura; perché *qual vita pareggia il morir mio?*

Se si dicesse che il Tansillo sia esente dal convenzionalismo della lirica cinquecentistica, si cadrebbe in una grave esagerazione; anzi quel difetto lo troviamo abbastanza spesso anche in lui, ma da vero poeta egli possiede pur anche la potenza dell'immagine originale, e specialmente alcune delle sue poesie hanno quella particolare efficacia che la lirica acquista grazie alla corrispondenza tra gli affetti e la natura esteriore, perché egli vi riproduce le sue impressioni individuali immediate e vi ritrae le scene naturali così come le ha vedute egli stesso. Il dolore per la partenza dell'amata lo conduce nel solitario deserto che l'eruzione vulcanica del 1538 aveva fatto intorno a Pozzuoli, ed ivi le rupi brulle, le rovine di abitazioni distrutte, il silenzio dei boschi e delle grotte, il fumo che avvolge ancora quei campi, e la triste vicinanza del lago d'Averno gli rispecchiano l'interna condizione dell'animo suo sconsolato nell'abbandono (Sonn. 43 e 69). In tre canzoni (VII-IX) esprime il dolore onde fu colto don Garzia de Toledo, quando donna Antonia Cardona, un tempo sua fidanzata, sposò un altro, immaginando che don Garzia, in persona del pescatore Albano, si lamenti dell'infe-

deltà di Galatea sulla costa siciliana. Quivi la scena del mare, cogli scogli, coi venti, colle onde, coi sordi boati dell'Etna, è scelta maestrevolmente per il suo vivo accordo coi sentimenti dell'afflitto e si adatta assai bene al carattere di don Garzia, l'ardito condottiero di battaglie navali, nella cui compagnia l'autore aveva imparato a conoscere la poesia del mare.

Il Tansillo sa anche dipingere con grande genialità vaghe scene campestri, come nel sonetto 53, dove imitando e abbellendo un epigramma del Navagero, descrive un fresco praticello presso a una fonte. Talvolta, come il Petrarca, coglie con finezza lo spettacolo fuggevole dell'amata, bella fra la bella natura. Così nel sonetto 94, *Pianta gentil, mentre nel mondo regna*, un ramo d'albero, avviluppandosi nelle auree trecce di lei, le ha sciolte al vento, ed egli benedice la pianta amica, che ha sparso alla luce il tesoro gelosamente nascosto dalla posseditrice e ha fatta sventolare in quelle trecce l'insegna d'amore (1). Peccato che la graziosa scena si chiuda con una di quelle sottigliezze care al Tebaldeo, che non mancano neppur nel Tansillo. Se nelle canzoni per Garzia noi ammiriamo la corrispondenza fra la natura e i sentimenti dell'anima, altrove il poeta si compiace di troppo sistematiche contrapposizioni e comparazioni di particolari, come nella canzone XIV e in parecchi sonetti.

Il Tansillo raggiunge una grande perfezione di forma e le sue poesie, specialmente le sue ottave, sono piene di armonia. Le *Stanze a don Pedro di Toledo*, che indirizzò al viceré nel 1547, trattano del sontuoso giardino di don Garzia sulla riva del mare. Parla Clorida, la ninfa del giardino: ella si lamenta, perché mentre il padrone del luogo, navigante lontano, la trascura, nemmeno don Pedro, il padre di Garzia, si dà pensiero di lei; lo invita ad una visita e per allettarlo descrive le bellezze e gli svaghi che offre il giardino. Quantunque un po' lungo per poesia descrittiva, tuttavia anche questo componimento di nuovo ci affascina con una serie di quadri graziosi, soprattutto colla rappresentazione variamente colorita e mossa delle ninfe, delle divinità marine, boscherecce, montanine, che la notte intreccian la ridda sulla spiaggia (st. 119 sgg.).

Dei *Capitoli* del Tansillo alcuni sono epistole, nelle quali egli parla delle sue condizioni personali nel tono familiare d'una chiacchierata e con finezza di scherzi e di motteggi; schizza attraenti

(1) Il Fiorentino ha stranamente frantesa questa poesia.

pitture della sua vita militare e marittima ed anche punge usi e costumanze, senza acrimonia, con un'onesta ed insieme amabile filosofia pratica. Quivi si accosta meglio d'ogni altro, allo spirito e al fare delle satire ariostesche. Altri capitoli, che chiamava *capricci*, sono difese di paradossi alla maniera del Berni e in parte hanno i difetti di questa: la prolissa loquacità sproporzionata al contenuto e la giocosità ricercata, che cade nella scipitaggine. Ma per lo più il Tansillo è assai felice anche in queste poesie; mostra un sano buonumore e uno spirito aggiustatamente ironico ed intrattiene il lettore con accostamenti faceti e con briosi racconti di favole mitologiche, com'è specialmente nei due capitoli in lode della galera e in quelli dove dimostra che non si deve amare una donna accorta. La serietà e persino l'amarezza appaiono alternate colla più gioviale allegria, ed appunto quei fuggevoli sprazzi fanno germogliare la più efficace delle satire. Come son belle e vere, ad esempio, le sue parole sull'abuso e sull'affettazione dell'amore platonico che contrasta coi desideri sensuali (IX)! Anche da scherzi in apparenza superficiali sogliono balzar fuori serie verità generali, come nel *Capriccio in laude del giuoco del malcontento* (XVII). Così anche in questi capitoli, nei quali il Tansillo seguiva il Berni, si è insinuato alcunché del tòno proprio del sermone ariostesco.

Similmente la piacevole maniera dell'Ariosto ritorna nel poemetto *La Balia*, con cui il Tansillo esorta le madri ad allattarsi da sé i propri bambini, e più ancora nel componimento didattico *Il Podere*, dove all'amico Giov. Batt. Venere, maggiordomo della marchesa del Vasto, che voleva comperarsi un podere, insegna in tre capitoli quali ne debbano essere le qualità. Il Tansillo condisce qua e là i suoi giudiziosi ammaestramenti d'uno scherzo, d'una storiella, d'un'osservazione, e in un luogo del poemetto si crea colla fantasia una tranquilla abitazione campestre, dove poter chiudere in pace i suoi giorni dopo aver percorso il mondo così largamente. *Il Podere* fu composto nel 1560, quando il Tansillo non aveva ancora raggiunto l'idillica quiete che s'augurava e che non raggiunse mai. Nel 1548 fece il suo ultimo viaggio di mare; nel 1550 sposò Luisa Puzzo da Teano. La morte di don Pedro (1553) e quindi la perdita del suo posto ridussero lui e la sua famiglia in istrettezze. Poi ottenne un altro ufficio, nell'amministrazione delle dogane, ma quelle occupazioni materiali gli si affacevano poco. Sotto Paolo IV, per causa del *Vendemmiatore* i suoi scritti furono posti all'Indice, onde il

poeta, pieno di profonda tristezza, diresse al papa una canzone (XII), nella quale condannava quel poemetto, ma difendeva come innocenti le altre sue opere. Infatti sotto Pio IV il suo nome fu cancellato dall'Indice. Ma questo incidente gli porse occasione a riprendere con maggior lena il suo lungo poema religioso, cominciato molto tempo innanzi, certo già prima del 1539, *Le lagrime di S. Pietro*, che però non condusse più a compimento. Passò gli ultimi anni a Gaeta, come regio capitano di giustizia, e nel 1568 andò ammalato a Teano, patria di sua moglie, dove morì il 1° dicembre dello stesso anno.

Un altro poeta dell'Italia meridionale, Berardino Rota di nobile famiglia napoletana (1509-75), non cantò se non una dama, Porzia Capece, che divenne poi sua moglie. Questo virtuoso ardore si inalza in lui fino a strane esagerazioni. Per abbreviar le sue pene il Rota berrebbe (son.: *Scogli ch'a par*) il freddo Stige o l'*acque bollenti* del sole; sarebbe pronto a gustare tutti gli aconiti del Ponto e di Tessalia, e Lete ed Acheronte sarebbero per lui nettare e ambrosia. « Degli occhi l'Ocean, l'Etna del core, Ogni aspra selce, ogni gelata scorza Devrian far molle ed infiammar d'amore » (son.: *Ben è d'alpestre vena*). Amore ha tinto in rosso ciascuna delle sue penne col sangue del poeta (son.: *Mentr'io fui corpo*); questi è morto, ormai è solo ombra e cenere. È un Tizio, un Prometeo, ed Amore è l'avvoltoio, che avidamente lo rode (son.: *Qual già colui*). Manifestamente tutte queste poesie furono scritte prima del matrimonio, ché altrimenti sarebbero un controsenso troppo stridente; egli deve aver corteggiato a lungo l'amata, prima che questa gli desse ascolto e gli stendesse la mano; il che è provato dal sonetto *Gran tempo aver fera seguito alpestre* e da quello *Il quinto lustro il sol chiude e rimira*, che fu composto nove anni prima delle nozze (1534). Quando poi dopo sedici anni di matrimonio, nel 1559, gli morì la moglie, egli consacrò interamente la sua musa a lamentarne la perdita. Tuttavia queste numerose poesie lamentevoli non valgono i quattro affettuosi sonetti di Galeazzo di Tarsia per la sua Camilla.

Lo storico Angelo di Costanzo, amico del Tansillo e del Rota, (nato a Napoli verso il 1507, morto non prima della fine del 1591), fu un tempo in grandissimo pregio come lirico; anzi lo si dichiarò il più notevole sonettista del secolo, mentre in realtà ha ben poca forza poetica e mostra più spesso del Tansillo gli artifici di cattivo

gusto propri della scuola del Tebaldeo, come, per es., nei sonetti *Duro e freddo marmo* e *Venne la Parca.* Più semplici e più affettuose sono le poesie da lui composte per la morte del figlio Alessandro, che gli fu rapito quindicenne; esse sono la sua cosa migliore.

Un posto appartato fra i lirici del Cinquecento occupa il più robusto scultore e pittore italiano, Michelangelo Buonarroti. Negli altri predomina il culto della forma; in lui signoreggia, rudemente esclusivo, il pensiero; talché il Berni dopo aver letto alcuni suoi versi scriveva nel capitolo a Sebastiano del Piombo, che egli, il Buonarroti, diceva cose, gli altri parole. Prima che papa Giulio lo chiamasse a Roma, quindi verso il 1504, Michelangelo, a quanto dice il Condivi, suo biografo (§ 23), non si sarebbe per un certo tempo occupato quasi punto della sua arte, ma avrebbe invece letto poeti e prosatori italiani e scritto sonetti. Le poesie però che di lui ci rimangono, spettano per la maggior parte al tempo del suo ultimo lungo soggiorno a Roma, agli anni dal 1534 fino alla sua morte, che fu nel 1564. Egli le scriveva mentre riposava dal lavoro, su pezzetti di carta, abbastanza spesso sur uno stesso foglio insieme con istudi e schizzi d'opere di scultura o d'architettura. Richiesto, le donava agli amici, a Donato Giannotti, a Sebastiano del Piombo, a Luigi del Riccio. Specialmente quest'ultimo, appassionato raccoglitore dei versi del maestro, gli stava spesso a' panni perché ne scrivesse, gli commetteva poesie intorno ad un determinato argomento e gli mandava doni di commestibili, che erano scherzosamente considerati come pagamento. Così nacquero fra altro i quarantotto epitafi tetrastici per Cecchino Bracci morto diciassettenne nel 1544. Alcuni de' suoi madrigali furono anche posti in musica.

Oltre al Petrarca, Dante ebbe una notevole efficacia su Michelangelo. Di tutti i poeti italiani, Dante era quello che l'artista fiorentino teneva in maggior pregio; fin da giovane cominciò a leggerlo; par bene che sapesse quasi a memoria la *Commedia*, e in un suo esemplare d'un'edizione col commento del Landino illustrò il poema con disegni marginali. Sventuratamente questo libro andò perduto in un naufragio verso la fine del secolo XVII. Egli sentiva in Dante lo spirito compagno e aveva comune con lui l'anima alta ed orgogliosa, lo sdegno contro l'ingiustizia e la bassezza, il dolore per la perdita d'una libera patria. Perciò ne' suoi due più

bei sonetti gli presenta il suo omaggio con affetto ed ammirazione e stima invidiabile la sorte di lui nonostante la sua infelicità:

> Pur foss' io tal! Ch' a simil sorte nato,
> Per l'aspro esiglio suo, con la virtute,
> Darei del mondo il più felice stato.

Pare che egli abbia studiato non soltanto la *Commedia*, ma anche la lirica di Dante, perché il suo platonismo tiene più del *dolce stil nuovo* che del Petrarca, e più fortemente che questi non soglia, egli esalta nella bellezza l'elemento divino. La bellezza è per lui una luce che viene dall'alto, un riflesso del cielo, concesso da Dio agli uomini per rafforzarli ed inalzarli nella vita terrena e da essi non interamente concepito ed inteso (p. es., son. 47). Tutto ciò rammenta una poesia di Guido Cavalcanti. Così, per esempio, il madrigale 38 si aggira tutto in quella cerchia di pensieri ch'è propria del *dolce stil nuovo*: la presenza dell'amata fa sì, che il cuore sparga al di fuori gli spiriti vitali, onde l'anima, impedita nel suo corso naturale, si separa da quello per la gioia improvvisa; quando la donna si allontana, gli spiriti vitali ritornano tosto nel cuore, recando un soccorso *mortale*.

Con particolare interesse seguiamo nei versi del grande maestro gli accenni alle arti del disegno, nelle quali il genio di lui era veramente nel proprio suo regno; ivi la sua individualità ci si fa incontro nella forma più viva. Perciò il sonetto in cui rappresenta scherzosamente la sua posizione, mentre sur un palco da lui costruito, col busto pendente all'indietro dipinge la vòlta della cappella Sistina (1509; son. 5), è divenuto uno de' suoi più famosi. La sua arte gli suggerisce talvolta i più originali paragoni. Alla vista dell'umana bellezza egli ha il doloroso sentimento della caducità e lo esprime assai efficacemente in questo modo nel madrigale 11:

> Negli anni molti e nelle molte pruove,
> Cercando, il saggio al buon concetto arriva
> D' un' imagine viva,
> Vicino a morte, in pietra alpestra e dura,
> Ch' all' alte cose e nuove
> Tardi si viene e poco poi si dura.
> Similmente natura
> Di tempo in tempo, d'uno in altro volto,

S'al sommo, errando, di bellezza è giunta
Nel tuo divino, è vecchia e de' perire.
Onde la tema, molto
Con la beltà congiunta,
Di stranio cibo pasce il gran desire.....

Il concetto d'un'azione benefica esercitata dalla donna amata era vecchio ed abusato; ma la novità della comparazione riuscì a rinfrescarlo nel profondo sonetto 14 a Vittoria Colonna. Michelangelo amava immaginare che l'opera d'arte si nascondesse già nella pietra e che dipendesse dalla mano esperta il trarnela fuori; così nella donna amata si nascondono per lui il bene ed il male, ma qui la sua arte gli fallisce ed egli non riesce a trarre da quella il bene che si promette (son. 15). Come Dante, il Buonarroti cerca nell'immagine ciò che è espressivo e che produce un'impressione concreta, e come il suo grande concittadino, sacrifica il gusto all'efficacia, per es. nel sonetto 61.

Michelangelo soprattutto si studia di dare al pensiero una forma quanto più sia possibile concisa ed energica, di presentarcelo con quella medesima forza con che sta dinanzi alla sua stessa anima. Ed i pensieri che gli vengono in mente, sono in parte molto ricercati e artificiosi, sono sottili questioni, così che talvolta egli cade proprio nella preziosità, come quando nel madrigale 87 dice che la sua anima versa fuori le lagrime, affinché quell'acqua non ispenga l'ardore amoroso che lo sostiene e gli rende men grave la sua sorte. Di gran lunga più semplici sono le sue poesie religiose, dove egli non va in traccia dell'insolito, non gioca di contrapposti e problemi, ma solo manifesta i suoi sentimenti, la contrizione, la paura e la speranza. Tra le sue migliori poesie sono anche alcune rime politiche, come il primo madrigale, in cui Firenze conforta i suoi fuorusciti, ed il famoso epigramma (del 1545) sulla statua della Notte scolpita da lui e posta sulla tomba Medicea, il quale sì efficacemente condensa ne' suoi quattro versi il dolore per l'avvilimento della patria. Se il sentimento solo bastasse a fare il poeta, Michelangelo sarebbe uno dei grandi; l'appassionato amore del buono e del bello, un caldo amor patrio, una religiosità profondamente sentita riempiono i suoi versi; ma egli rimane per lo più nel dominio del pensiero astratto, che non è quello della poesia. Certo, la sua natura poderosa si rivela anche nelle rime ed è la loro attrattiva; in lui il pensiero lotta colle difficoltà della forma, come nella scul-

tura e nella pittura; ma la parola gli è meno obbediente che il marmo e il colore. Il verso e la rima gli dànno travaglio ed abbastanza spesso, costretto a cedere a quest'ultima, usa parole improprie e storpia il periodo. Gli autografi mostrano come egli mutasse e rimutasse, fino a nove volte, una stessa poesia; e dopo tanti sforzi egli rimane sempre stentato ed oscuro. La forma ha qualche cosa di nodoso, di rude, spesso di disarmonico, sicché le sue rime fanno per questo rispetto la stessa impressione che quelle dell'età anteriore al Petrarca, quando ancora la lingua si adattava reluttante ai versi. Per la preponderanza del pensiero le liriche di Michelangelo ottenevano il plauso degli amici e di alcuni che, come il Berni, erano ristucchi dell'eterno petrarchismo; altri, lodandole, non facevano se non rendere omaggio all'autore famoso; ma al pubblico più largo difficilmente potevano piacere in quel tempo che teneva in tanto pregio l'eleganza. Allora ne furono stampate soltanto alcune poche, e quando più tardi il pronipote del poeta le diede in luce (1623), le sottopose ad una fondamentale rielaborazione, parendogli che altrimenti avrebbe nociuto alla reputazione del suo antenato. Solo a' nostri giorni esse furono ripubblicate nella loro forma originaria.

Dal nome di Michelangelo non si può disgiungere quello di Vittoria Colonna. Egli la onorò e la ammirò come donna e come poetessa, la considerò come la sua benefattrice spirituale e vide in lei una figura ideale che lo traeva verso il cielo. Alcune delle sue poesie sono dirette alla Colonna; altre ne piangono la morte. Quando entrò in più stretta relazione con lei, egli aveva già oltrepassati i sessant'anni e Vittoria era sui quarantacinque. Dama di alto lignaggio, ella conduceva allora vita ritirata di un'austerità quasi claustrale. Ciò nondimeno l'affetto di Michelangelo per la Colonna è qualificato amore anche dal biografo di lui Ascanio Condivi, che scrisse quando il maestro era ancora in vita. Gli è che largo ed incerto era il concetto dell'amore spirituale, e ciò che nella vita era devota ammirazione ed amicizia, assumeva nei versi il nome e qua e là anche il colorito dell'amore (come nel son. 64).

Vittoria Colonna condusse un'esistenza piena di dolore e di tristezza. Discendente da una potentissima famiglia della nobiltà romana, ella era figlia di Fabrizio Colonna, il valoroso capitano e gran connestabile del regno di Napoli, che il Machiavelli introduce ne'suoi dialoghi ad esporre gli ammaestramenti intorno alla vera arte

della guerra; e per via della madre, Agnese di Montefeltro, era nipote del duca Federico d'Urbino, il celebrato protettore degli umanisti. Nata nel 1492 a Marino, castello di sua famiglia, fu promessa sposa fin da bambina a Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara, che la condusse in moglie ad Ischia il 27 dicembre del 1509. Il matrimonio rimase infecondo. Ella amava profondamente suo marito e andava superba della gloria di lui, ma ben presto il suo affetto non trovò più calda corrispondenza. Il marchese dimorava di rado al suo fianco; la sua tempestosa vita di soldato lo traeva lontano ed altre passioni lo avviluppavano. Per il Pescara, come per la maggior parte dei personaggi cospicui suoi coetanei, il matrimonio era una relazione convenzionale, che lasciava libero il cuore ad altri sentimenti. Ma la marchesa lo intendeva diversamente. Ella era ad Ischia, quando nella battaglia di Ravenna (1512) suo padre e suo marito caddero prigioni de' Francesi; il marchese aveva ricevuto due ferite e dovette pagare a caro prezzo il suo riscatto. Allora ella gli diresse una poesia, che tra quelle di Vittoria a noi pervenute è la sola scritta durante la vita del Pescara ed insieme la più bella. Essa è una di quelle epistole in terzine, foggiate sulle Eroidi ovidiane, che allora erano così in voga, e ribocca di tenerezza e di affettuosa sollecitudine. Trepidante per le persone più care, la Colonna si lamenta di doversene stare a casa oziosa, mentre il vero posto della moglie sarebbe al fianco del marito per partecipare con lui ai pericoli, per recargli forse colla sua presenza fortuna e vittoria; derelitta nell'isola solitaria, ella sospira, ma si sottomette umilmente al volere del suo signore.

Nel seguito di quella guerra e specialmente nell'altra che scoppiò più tardi fra Carlo V e Francesco I, il Pescara si coperse di gloria; nel 1524 divenne capitano generale dell'esercito imperiale e la vittoria di Pavia fu essenzialmente opera sua (1525). Ma era anche odiato per la crudeltà de' suoi saccheggi, né il suo contegno nelle trattative col gran cancelliere milanese Girolamo Morone e col duca Francesco Sforza fu senza macchia. Poco dopo ammalò; Vittoria volle accorrere al suo fianco, ma per via, presso Viterbo, ricevette la notizia della sua morte avvenuta il 2 dicembre del 1525. Gli anni seguenti ella passò profondamente accasciata nella tristezza, e nel primo accesso del dolore sarebbe entrata in un convento, se il papa con espresso comando non lo avesse impedito. Le

poesie composte dalla Colonna in codesto periodo della sua vita, pietosamente preparano al morto l'apoteosi; lo rappresentano più puro, più grande, più glorioso che non fosse stato, ne fanno un eroe, l'astro luminoso del secolo. Ciò era naturale. Ma in quelle rime egli non appare affettuoso; Vittoria non parla d'amore che le portasse, sì della gloria che si riverberava su lei; non canta della passata felicità, ma della passata speranza. Vero è che ciò può forse dipendere dalle forme convenute della poesia petrarchesca, la quale non conosce soddisfazioni; Veronica Gambara non parla diversamente. Sennonché gli sguardi di Vittoria al passato sono in generale melanconici:

> ... al parlar saggio ed allo sguardo adorno
> S'acquetavano in parte i miei martirî (son. 26).

Interamente felice ella dunque non fu mai. Il suo amore, nato dalla ragione, fu messo alla prova:

> Se ragion diè lo stame, amor l'avvolse,
> Né sdegno il rallentò, né morte il sciolse (son. 7).

Ciò sembra alludere ad un contegno del marito, che poteva destare la sua gelosia o la sua indignazione; ma naturalmente l'allusione osa comparire appena di passata. Il Petrarca dopo la morte di Laura poteva figurarsi la sua felicità più bella che veramente non fosse stata, mentre Vittoria, per il vincolo che la legava, non poteva abbandonarsi ad una simile immaginazione; ond'ella rimane nell'indeterminato e non manifesta tenerezza neppure quando parla del morto. L'affetto di lei è alimentato dalla sua propria anima, come ella dice con verità e proprietà nel son. 4. Ne deriva a' suoi versi una grande monotonia, perché vi mancano gli accenni a circostanze reali e s'ha la continua ripetizione d'un sentimento d'abbandono, d'un unico desiderio, quello di seguire l'amato. La forma più leggiadra ella diede a questi pensieri nel sonetto 17. Dalle rupi d'Ischia la poetessa vede l'aurora colorire la terra ed il cielo; le nebbie si dileguano dal suo spirito, come dall'aria, e col sole il suo pensiero sale all'amato ed al cielo:

> . . . . e in quel momento sente
> Lo spirto un raggio dell'ardor beato.

La speranza terrena perduta la trae al cielo dietro all'oggetto del suo amore; il sole minore ha aperto, com'ella dice, il suo cuore al più grande, a Dio (son. 116). Non v'ha canzoniere petrarcheggiante, in cui manchino le poesie religiose; di quello di Vittoria Colonna esse formano tutta la seconda e più ampia parte e in lei muovono da un profondo bisogno dell'anima. Ma anche nel suo amore celeste ha tanta parte la ragione, che esso non può essere veramente poetico; l'affetto è spesso sostituito dal ragionamento, né si riveste d'immagini sensibili, come di solito il sentimento mistico. La stessa metafora del sole e della luce, che, secondo il costume dei petrarchisti, ella usava continuamente pel suo Pescara, ritorna di nuovo quando parla di Dio. Ella si occupa anche di sottigliezze filosofiche e teologiche, mostrando di aver lungamente riflettuto intorno alle cose della fede. Del resto la forma stessa del sonetto col suo artificio e colla sua tendenza all'arguzia epigrammatica è poco adatta all'inno religioso, ancorché spesso sia stata adoperata per questo. Piene di forza e di vita sono specialmente quelle poesie in cui Vittoria invoca da Dio la liberazione della Chiesa dagl'impuri elementi che ne minacciavano la rovina (sonn. 133, 137).

Ella chiedeva alla fede consolazione e conforto e perciò una viva simpatia la traeva verso coloro che dinanzi alla corruzione della Chiesa e alla vuota esteriorità delle cerimonie tentavano allora di rinnovare e rendere più intima la religiosità. Come altre dame dell'alta società, la Colonna a Napoli entrò in relazione collo spagnuolo Juan Valdès, e divenne seguace e zelante protettrice di fra Bernardino Ochino da Siena e del nuovo ordine dei Cappuccini, cui egli apparteneva. Probabilmente per compiacere l'Ochino ella si recò anche a Ferrara nella primavera del 1537. Aveva allora l'intenzione di passar poi a Venezia e in Terrasanta, ma dovette rinunziare al suo disegno e rimase a Ferrara, dove la adoravano, circa dieci mesi, menando vita religiosa e intenta ad opere di cristiana pietà. Tuttavia ella compariva talvolta a corte; ancora la sera prima della sua partenza vi andò e recitò anche alcuni de' suoi sonetti; le damigelle fecero della musica e ballarono, di che Vittoria prese piacere, perché ella non era una pinzochera intollerante e lasciava al mondo le sue gioie. Dalla primavera del 1538 dimorò per qualche tempo a Roma, abitando nel chiostro di S. Silvestro, e quivi ebbe principio la sua relazione più intima con Michelangelo, quantunque sia possibile che già prima si fossero conosciuti. La

forte religiosità e l'amore della grande arte ispirata e consacrata dalla fede legavano insieme quelle due anime. Michelangelo lavorava allora al Giudizio universale; religione ed arte formavano gli argomenti delle loro conversazioni. Ella gli donò un volumetto delle sue poesie; anch'egli le mandò dei versi, e ciò ch'è più, disegnò per lei un Cristo in croce ed una Pietà.

Dall'ottobre del 1541 Vittoria visse per tre anni a Viterbo nel chiostro di S. Caterina. Molti nuovi dolori la affliggevano; la sua famiglia era dispersa; le interne discordie e la lotta contro papa Paolo III ne avevano fiaccata l'antica potenza e la avevano privata della massima parte de' suoi possedimenti; il fratello di Vittoria, Ascanio, viveva in esiglio. Ella, che nel suo orgoglio di nobildonna romana conservava, anche allora che s'era già dedicata interamente a Dio, il sentimento dello splendore e dell'onore di sua stirpe antica e gloriosa, prese cura assidua degli affari della sua famiglia, approfittando per essi dell'autorità dell'imperatore e invocando anche ne' suoi versi la clemenza del papa (sonn. 140, 141 delle *Rime sacre*). Poi, quando vide che i suoi sforzi non producevano nessun effetto, anche a questo dolore cercò rimedio nella fede (son. 139). Nel 1542 si determinò quel rivolgimento per cui alla riforma si contrappose risolutamente la reazione cattolica; a Roma prevalse l'austero partito del Caraffa, e l'Ochino, cui Vittoria aveva onorato, scappò in Germania. Ella se ne dolse profondamente, ma si adattò volontieri alle necessità dei tempi. Il cardinal Polo, che dal 1541 risedeva a Viterbo come legato ed era il più assiduo confortatore dell'infelice matrona, divenne la sua guida spirituale e la tenne lontana dagli ardimenti delle sottigliezze teologiche. Nel 1544 ella ritornò a Roma e dopo lunghi patimenti morì ai 25 di febbraio del 1547.

Nell'ammirazione per Vittoria Colonna poetessa hanno avuto senza dubbio la loro parte il rispetto della pura sua vita e l'ossequio galante per la nobile dama. Ma ella merita d'essere studiata anche per la stessa novità del caso, perché nella sua poesia il carattere femminile si afferma ed ella non si accontenta d'imitare il tòno e il modo di sentire dei poeti maschi, come per lo più facevano le altre donne. In Italia la poetessa è essenzialmente figlia della Rinascenza; prima, appena una e forse nessuna donna aveva esercitato la sua attività nel dominio della letteratura propriamente detta, giacché le tante poesie poste su labbra femminili, erano in

generale state composte da uomini. La scrittrice del medio evo italiano è la santa; Caterina da Siena. Nel secolo XV si cominciò ad impartire alla donna un'educazione classica più elevata, e la donna cominciò quindi a partecipare alla vita ed alla letteratura. Comparvero allora le dame erudite, che gli umanisti lodavano e trattavano quasi come loro pari: Isotta e Ginevra Nogarola da Verona, Ippolita Sforza, Costanza da Varano. A questa classe non si può dire che propriamente appartengano Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo de' Medici, e Antonia Pulci, che scrissero poesie spirituali; ma vi appartiene Alessandra Scala, moglie del Marullo, la quale poetò in greco, gareggiando col Poliziano, che la celebrò ne' suoi versi. Nella vita sociale la donna acquistò allora una parte assai importante. Ella era il centro delle geniali radunanze così gradite in quel tempo; principesse e dame coltissime avevano un'efficacia non piccola sulla letteratura, come Beatrice d'Este a Milano e la duchessa Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pia a quella corte d'Urbino che il Castiglione descrisse. Figura attraentissima fra tutte quelle del suo tempo è Isabella Gonzaga, marchesa di Mantova. Piena di spirito e d'intelligenza, animata dal più vivo amore per l'arte e la letteratura, amica e protettrice d'artisti e di poeti, saggia e prudente, naturale e disinvolta nel giudicare e nel trattare, serena e virtuosa senza affettazione, tollerante verso gli altri anche quando non ne approvava le azioni, ella ci rappresenta lo spirito del Rinascimento nel suo migliore aspetto e senza i suoi difetti, e ci riesce tanto più simpatica perché non s'atteggiava a letterata.

Nipote della dotta Ginevra Nogarola era Veronica Gambara, figlia del conte Gianfrancesco, nata il 30 novembre 1485 a Pratalboino presso Brescia. Ella cominciò presto a far versi; prese a suo modello il Bembo, entrò in corrispondenza con lui e talvolta gli mandò le sue rime affinché gliele correggesse. Alla fine del 1508 o al principio del 1509 sposò Giberto signore di Correggio, e poi che questi le fu rapito dalla morte, già nel 1518, si consacrò con ispirito virile all'educazione de' suoi due figli e al governo del piccolo stato. Carlo V la onorò due volte d'una sua visita a Correggio (1530 e 1532). Più tardi Veronica condusse vita ritirata, parte in città e parte nello splendido palazzo, il *Casino*, posto lì presso, nel quale alcune stanze erano state dipinte dal famoso Antonio Allegri, detto il Correggio. Ella morì il 13 giugno del 1550. Dei

suoi versi giovanili ci resta ben poco; per lo più nelle sue poesie si mostra seria e dignitosa matrona. Esse sono poco numerose e poco importanti: encomi di Carlo V e del papa, augurî di pace, lodi della città natale, Brescia, e della residenza di Correggio, un'esortazione ai Fiorentini a ricuperare la loro libertà, poesie amorose al marito, poesie religiose, e le belle stanze al duca Cosimo, dove ella esalta la vita dell'età dell'oro e che sono la cosa sua più perfetta.

Ben altra importanza hanno le poesie di Gaspara Stampa, nelle quali si rispecchia un'anima femminile in tutti i suoi movimenti; non un'inclinazione passeggiera, né una finzione poetica, ma una passione vera che consuma un cuore. Nessun altro poeta ritrae nelle sue rime lo svolgersi graduale del suo amore così chiaramente come questa fanciulla, per la quale la vita era davvero amore, mentre nell'uomo ch'ella adorava, l'amore si alternava ad altri pensieri. Gaspara Stampa, di cospicua famiglia milanese, nacque a Padova nel 1523, e dopo la morte del padre andò con la madre e le sorelle a Venezia. Studiò latino e greco e i suoi versi attestano la sua coltura classica; era ricca e bella; sapeva anche di musica e quando cantava i suoi versi accompagnandoli col suono del liuto, affascinava gli ascoltatori. Innamoratasi del suo coetaneo conte Collaltino di Collalto, signor di Treviso e lui pure cantore e poeta, che la celebrò in versi, belli almeno agli occhi di lei, Gaspara assunse un nome poetico arcadico, per indicare cui ella appartenesse; si chiamò Anassilla dal fiume Anaxum (Piave), che scorreva presso S. Salvatore, il castello dell'amato. Per un certo tempo fu felice; ma Collaltino andò in Francia per la guerra e presto la dimenticò. Ritornato a Venezia, la abbandonò poi di nuovo per sempre; e poiché allora si recò a guerreggiare presso Bologna (Capitolo II), codesto definitivo abbandono cade certo nel 1551. Il loro amore era durato tre anni (son. 116).

Mentre Collaltino era in Francia, ella gli mandò le sue poesie (1), sperando che, raccolte, producessero quell'effetto che alla spicciolata non avevano potuto ottenere, cioè lo inducessero a scriverle. La lettera dedicatoria di questa raccolta è commovente per il pieno abbandono e l'umiltà che vi traspaiono; la sventurata giovane non

(1) Par bene fino al son. 65, che ha la stessa contenenza della lettera dedicatoria.

domanda nulla, né spera di intenerire l'amato, bensì di rallegrarlo co'suoi versi, che ne cantano la gloria; ella s'accontenta d'un sospiro di lui in compenso di tutti i suoi patimenti e secondo il costume dei trovatori, ma con senso nuovo e profondo, dichiara che ella preferisce morire per il conte, piuttosto che esser felice grazie ad un altro. Il suo canzoniere è quasi un diario della sua passione; fino ad un certo punto (son. 189) i sonetti paiono disposti in ordine strettamente cronologico; essi rappresentano lo svolgimento regolare e continuo del romanzo, e quella storia di sentimenti alternantisi, che nascono l'uno dall'altro, si legge con sempre vivo interesse. All'esultante felicità del possesso tien dietro il dolore della separazione, la disperazione per il raffreddamento dell'amato lontano. Ella gli scrive; implora da lui un segno di compassione; la gelosia la agita; ella teme che in Francia un'altra possa piacergli; lo accusa d'infedeltà; a tutte le sue preghiere egli non risponde una riga; rimproveri e lusinghe si alternano; Gaspara lo incolpa di mancanza di cavalleria; si rivolge al fratello di lui (Vinciguerra), affinché induca Collaltino a consolarla con una sua lettera. Quand'ecco, le arriva la notizia del suo ritorno ed ogni dolore è passato; ella benedice i tormenti sofferti, che ora accrescono la sua gioia, e assapora questa con tutto il cuore; ma la pace primiera, la fiducia non vuol ritornare e il timore d'una nuova perdita s'insinua continuamente nella sua anima. Il sonetto 119, che descrive la sua ansietà, finisce col verso:

O tante indarno mie fatiche sparse,

e con ripresa efficacissima il medesimo verso inizia il sonetto seguente (120), dove Gaspara si lamenta perché i suoi timori si sono confermati. Collaltino le ha crudelmente e rudemente confessato che a lei pensa finché le è vicino e che quando egli si allontana, gli sfugge tosto la memoria del suo amore. Nei versi di lei si riflettono dolorosamente i piccoli tormenti, la finta gelosia, i finti sdegni con cui Collaltino la martoriava per togliersela dintorno (125 sgg.). Talvolta ella si ribella, pensa che un altro amore possa liberarla, chiama Collaltino tiranno e gli chiede la restituzione del suo cuore; poi di nuovo implora compassione, si avvilisce, si fa dire da Amore: « Egli è nobile e bel, tu brutta e vile » (147), e scrive per sé un commovente epitaffio (148). Un'altra volta lo esorta a rinunziare

alle sue ambiziose aspirazioni e a condurre con lei un'esistenza idillica fra la bella natura. E di nuovo seguono le agitazioni della gelosia, di nuovo l'ansia per il secondo allontanamento dell'amato. Finalmente ella si rassegna e prende commiato da lui augurandogli salute e benedizione e solo domandando che non dimentichi la sua fede (197).

Come tutti gli afflitti, anch'ella cerca conforto in Dio, e i suoi sonetti religiosi (*Rime varie*, 54-61) sono più efficaci che la maggior parte delle poesie religiose di quel tempo, perché in essi, come in quelli del Petrarca, si sente ancora la lotta, si sente un'anima che angosciosamente tenta di svincolarsi dalle cose terrene e non vi riesce, e che mentre invoca la liberazione, vede affacciarsi l'immagine dell'amato (59). Parla la peccatrice che vorrebbe ravvedersi; non l'innocente, la santa, come Vittoria Colonna. E Gaspara si acqueta; in Collaltino ella vuole amare soltanto la bellezza interiore, le virtù che lui conducono al cielo e mostrano a lei la via di lassù, non più la bellezza sensibile, come per l'addietro. Così, illudendo sé stessa, procura di conciliare la sua fede e la sua passione.

Durante la seconda assenza di Collaltino l'amore di Gaspara, non più corrisposto, si raffreddò; anch'ella aveva imparato ad essere volubile, amava un altro e si rallegrava d'aver trovato di nuovo una persona degna del suo amore. Nelle poche poesie ispirate da questa passione, ella non si lamenta più della crudeltà dell'amato. Pare che avesse trovato corrispondenza, e da una nuova disillusione la preservò una morte immatura (1554).

I poeti sogliono nascondere o designare solo vagamente la persona di cui cantano le grazie; Gaspara invece chiama apertamente l'amato col suo nome e col suo titolo e accenna spesso a fatti reali, che accrescono di molto l'efficacia delle sue poesie. Egli era, è vero, un uomo e non occorreva che ella avesse riguardo alla fama di lui; tuttavia doveva badare tanto più alla propria. Ma la fanciulla, ardente d'amore, passa sopra a queste convenienze, come un tempo le poetesse della Provenza. Orgogliosa del suo sentimento, lo proclama altamente, e della storia del suo amore rivela più che non convenisse al suo onore di donna. Se come Veronica Gambara fosse vissuta più a lungo, avrebbe certo fatto sparire una parte delle sue poesie; la sorella Cassandra pubblicò tutto il canzoniere, come lo trovò, con un paio di parole ipocrite intese a salvare l'onestà.

Alcuni sonetti che Gaspara imitò dal Petrarca, sono assai belli (108, 125, 137). In generale le reminiscenze spicciole delle rime petrarchesche in lei sono meno copiose che nella maggior parte de' suoi contemporanei; eppure nella profondità psicologica e nel tòno di delicata sentimentalità ella s'accosta più d'ogni altro al grande modello, appunto perché quelle qualità erano in lei sincere e connaturate al suo animo. È certo però che la forma del sonetto inceppa talvolta la libera espressione del sentimento e che la melanconica soavità dell'elegia si manifesta in maniera ancor più perfetta nei Capitoli: in quello dove la poetessa descrive lo stato d'un cuore amante co' suoi contrasti fra la gioia e il dolore, e nei quattro in cui ella effonde la sua melanconia senza nessun ornamento convenzionale, in suoni pieni ed armoniosi. Due di questi quattro capitoli si rivolgono all'amato lontano, di nuovo a imitazione delle Eroidi ovidiane. Nei madrigali la Stampa va a caccia di arguzie spiritose, come richiedeva allora il carattere di quel genere di componimenti; tuttavia alcuni piacciono per la loro graziosa leggerezza, sopra tutti quello *Il cor verrebbe teco*, che fu spesso citato come il più bello (7), e che è una voce di dolore così semplicemente e teneramente affettuosa come troppo poche altre di quel tempo amante di frasi reboanti:

Il cor verrebbe teco,
Nel tuo partir, signore,
S'egli fosse più meco,
Poi che con gli occhi tuoi mi prese Amore.
Dunque verranno teco i sospir miei,
Ché sol mi son restati,
Fidi compagni e grati,
E le voci e gli omei;
E, se vedi mancarti la lor scorta,
Pensa ch'io sarò morta.

Molte altre rimatrici godettero allora di un'effimera rinomanza, Laura Terracina, Lucia Bertana da Modena, Virginia Salvi, Laura Battiferri degli Ammanati da Urbino e via dicendo. E come il medio evo aveva annoverato tra' suoi scrittori la santa, così il Rinascimento ebbe fra' suoi la cortigiana, Tullia d'Aragona e Veronica Franco. La grande maturità della vita intellettuale e la sfrenata inclinazione, propria di quel tempo, ai piaceri del senso si univano insieme, e il godimento cercava raffinatezze ed ornamenti

spirituali. Le cortigiane curavano la loro coltura intellettuale come un mezzo di seduzione, e così divennero simili alle etère dell'antichità greca. Sapevano di musica, leggevano i poeti, parlavano e scrivevano con eleganza; la loro conversazione era desiderata, e certe lettere, che di loro ci sono rimaste, come quelle della Camilla Pisana, sono dettate con correttezza, con disinvoltura e perfino con citazioni latine. Nella commedia del Varchi *La Suocera* (V, I), il vecchio Simone dice delle cortigiane: « Bisogna guardare come l'uomo favella, ché ell'hanno sempre il Petrarca o 'l Boccaccio in mano ». Le novelle di quel tempo e i dialoghi di Pietro Aretino mostrano com'esse coprissero con questo splendore e con questo orpello la loro infamia. Specialmente Roma e Venezia erano le città dove sfoggiavano le loro grazie codeste addottrinate cortigiane; le più famose di Roma sono annoverate in un dialogo di Pietro Aretino dallo Zoppino, un vecchio mezzano che, fattosi monaco, vuol distorre certo Lodovico dal tenere dannoso commercio con loro. D'una che si chiamava « Matrema non vuole », Lodovico dice: « Ella mi pare un Tullio ed ha tutto il Petrarca e il Boccaccio a mente e infiniti bei versi latini di Virgilio e d'Orazio e d'Ovidio e di mille altri autori. Io conosco venticinque gentiluomini, che fanno professione di be' parlatori, che sanno men dire e men parlare di lei ». Dell'abuso dei titoli, abuso che gl'Italiani imitavano dagli Spagnuoli, profittarono anche le cortigiane, e si fecero chiamare *madonne* e poi *signore*, nome quest'ultimo, che nel secolo XVI divenne peculiare di tutta la loro classe e si contrappose a quello di *cittadina* dato alla donna onesta. Volentieri esse spacciavano le loro tresche per relazioni d'amore, e realmente alcune erano in grado di inalzarsi almeno temporaneamente ad affetti più nobili. Così la cortigiana divenne soggetto di poesia e poetessa ella medesima. Imperia, *la gloriosa Imperia*, come la si chiamava, fu ammaestrata nella volgar poesia dallo Strascino da Siena.

Tullia d'Aragona era figlia della cortigiana Giulia da Ferrara, la quale pretendeva d'averla avuta dal cardinale Lodovico d'Aragona, nipote d'Alfonso II di Napoli, e giusta cotesta pretensione le aveva posto quel nome altisonante, mentre in documenti senesi del 1543 e '44, nei quali forse si volle simulare una nascita legittima, Tullia è data per figlia d'un Costanzo Palmieri d'Aragona già morto. A quanto narra lo Zoppino nel dialogo dell'Aretino, Giulia avrebbe lasciato Roma per inseguire un amante, da cui era stata

derubata, e sarebbe andata colla figliuola a Siena, dove la fanciulla avrebbe ricevuta la sua prima educazione; ma sarebbe poi ritornata a Roma, pensando che quella città fosse *terra da donne* ed ivi la fama della nobile origine non sarebbe stata senza efficacia sulla fortuna di Tullia, ché molti le sarebbero corsi dietro *per nobilitarsi*. Una novella del Giraldi racconta (*Ecatommiti*, Introd. 7), che spinta dalla madre e dalla sua propria avidità di guadagno, Tullia si diede ad un tedesco ricco, ma assai schifoso; che per ciò il suo amante precedente, un giovane romano di nobile stirpe, si allontanò sdegnosamente da lei e tutta la gente a modo la fuggiva, e che infine ella si vide costretta a lasciare Roma. Il Giraldi la giudica nel modo più sfavorevole e non solo la accusa di doppiezza e di esosa avarizia, soliti vizi delle sue pari, ma perfino le nega la bellezza: ella sarebbe stata chiamata *Nana*, certo per antifrasi, dalla sua statura sproporzionata; avrebbe avuto larga bocca, labbra sottili e lungo naso e solo avrebbe avuto un paio d'occhi fiammeggianti, ai quali difficilmente si poteva resistere. Sennonché il Giraldi parla così velenosamente per motivi particolari, personali o morali che siano, e i giudizi d'altri suonano del tutto diversi. Girolamo Muzio rimase l'amante palese di Tullia per vent'anni e più, la onorò sempre e ne fece l'apoteosi nelle sue poesie. A Venezia la corteggiò per un certo tempo anche Bernardo Tasso (1534), onde lo Speroni introdusse l'uno e l'altra nel suo dialogo sull'Amore a farsi calde dichiarazioni d'affetto come una nobile coppia amorosa, e a lamentarsi dell'imminente separazione, e fece che Niccolò Grazia li esaltasse, paragonasse la Tullia a una Saffo, a una Corinna, a una Diotima e la confortasse filosoficamente nel dolore per la partenza del suo poeta. Perfino il venerando Jacopo Nardi le inviò la sua traduzione dell'orazione di Cicerone *Pro Marcello* (1536) e la chiamò « l'unica e vera erede così come del nome, di tutta la tulliana eloquenza ».

Nel 1537 ella si trovò ad essere a Ferrara insieme con Vittoria Colonna, che così le faceva proprio il contraltare e le contendeva il primato nel plauso e nell'ammirazione del pubblico. Un corrispondente della marchesa Isabella, in una lettera del 13 luglio, la chiamava « molto gentile, discreta, accorta e di ottimi e divini costumi ». Tullia cantava egregiamente e parlava di tutte le cose possibili con acutezza e competenza: « Non c'è homo né donna in questa terra che la pareggi, ancora che la Ill.^{ma} S.^{ra} Marchesa di

Pescara sia excellentissima, la quale è qui ». Si faceva ressa intorno a lei, e la sua casa, splendida di ricchezze, era sempre aperta e piena di gente d'ingegno. Ella era superba, e se il racconto del Giraldi contiene qualche cosa di vero, bisogna dire che Tullia si fosse poi molto cambiata. Infatti la medesima lettera ad Isabella Gonzaga c'informa che fra i molti innamoratisi perdutamente di Tullia, era un giovane, il quale, non avendo coi più splendidi doni ottenuto nulla da lei, la voleva sposare e poi tentò di togliersi la vita; e tutto ciò indarno. Ella poetava d'amore petrarchescamente, platonicamente, e nella stessa guisa era cantata. Ercole Bentivoglio in un sonetto diceva:

> Poiché lasciando i sette colli e l'acque
> E le campagne del gran Tebro meste,
> D'illustrar queste piaggie e premer queste
> Rive del Po col vago piè vi piacque,
> Ogni basso pensier spento in noi giacque,
> E un bel desir, un dolce amor celeste
> Quel primo dì, che a noi gli occhi volgeste,
> Alteramente in mezzo 'l cor ci nacque.

E il Molza, che sappiamo come vivesse, esortava il « nobile, chiaro intelletto » di lei, affinché

> Sempre guardando a la più bella parte
> Di sé, giammai non si rivolga a terra.
> (Son. *Spirto gentil, che riccamente*).

Strano consiglio ad un'etèra e da quella bocca! (1). Vi era in quel tempo uno scompiglio del giudizio morale, una confusione del puro coll'impuro, che noi oggi riusciamo appena ad intendere.

Da Ferrara Tullia si recò a Siena, dove l'8 gennaio del 1543 sposò certo Silvestro Guicciardi da Ferrara, forse quel giovane di buona famiglia, che nel 1537 aveva così tormentato. In ogni modo quel matrimonio, uno di quelli che talvolta stringevano le cortigiane, ebbe poca influenza sul suo tenore di vita. Più tardi (1546) ella dimorò a Firenze, lodata e vagheggiata, come dianzi, da co-

(1) Anche Gir. Muzio non giudicava superflua un'esortazione al platonismo nel sonetto *Donna, che siete in terra*, presso RUSCELLI, *Fiori*, p. 405 e *Rime di Tullia*, fol. 27.

spicui signori e letterati, specialmente dal Varchi. Dalle geniali conversazioni che avevano luogo in casa di lei, nacque allora il dialogo *Dell'infinità d'amore*, nel quale entrano come interlocutori ella stessa, il Varchi e, personaggio secondario, il giovane giureconsulto e poeta senese Lattanzio Benucci. Ma il più penoso dei ricordi la cacciò più volte da quel mondo ideale nel quale s'era assuefatta a vivere, di nuovo nella realtà. Già a Siena si era tentato di sottoporla alla legislazione delle cortigiane, e l'attestazione che ella era maritata e non *meretrix*, la aveva protetta. A Firenze nell'aprile del 1547 il magistrato le intimò di acconciarsi alla prescrizione promulgata l'ottobre precedente sul vestito delle cortigiane, e specialmente di portare il segno stabilito, la lista gialla sul velo o sul fazzoletto. Così Tullia, la donna levata a cielo dagli spiriti più eletti, era di nuovo bruscamente imbrancata fra le sue pari. Ella diresse una supplica al duca in forma di grazioso capitolo e pregò la duchessa Eleonora di intercedere per lei. La conceduta intercessione sortì il suo effetto e il duca Cosimo sotto la supplica diretta a Eleonora scrisse: « Fasseli grazia per poetessa ». In ringraziamento Tullia dedicò alla duchessa la raccolta delle sue poesie e al duca il suo dialogo, quelle e questo stampati nello stesso anno 1547. L'arte faceva dimenticare il passato e la principessa non si scandalizzò della dedica della cortigiana.

I versi di Tullia hanno scarsa importanza; sono quasi tutti elogi della famiglia ducale fiorentina e dei poeti amici, e il volumetto contiene più versi d'altri, specialmente del Muzio, a lei che componimenti di lei stessa. Il Muzio fu anche colui che pubblicò il *Dialogo dell'infinità d'amore*; nella lettera che gli va innanzi, egli confessa di amar Tullia quanto mai, e dice che quantunque ambedue siano invecchiati, pure la bellezza che lo lega a lei (la spirituale), non si è se non accresciuta. Nel dialogo la cortigiana tratta dell'amore alto, spirituale, contrapponendolo al volgare, proprio come il Bembo negli *Asolani*, che anch'ella cita con grandi lodi. L'amore elevato è infinito, perché non raggiunge mai veramente il suo scopo, la compiuta congiunzione dell'amante coll'oggetto amato. Il dialogo, condotto secondo il metodo platonico, anche per questo che l'argomentazione spesso si rannoda a spiegazioni di parole ed a questioni di rapporti grammaticali, è nel complesso vivace e divertente, ancorché non originale. L'erudizione e la coltura filosofica di Tullia sono davvero mirabili; ella è ben esperta della dottrina aristote-

lica e platonica e maneggia abilmente l'arte dialettica; molto deve aver imparato dal Varchi, seppure questi non le ha guidato la mano. Ella stessa si fa volontieri tributare da' suoi interlocutori le più grandi lodi, colle quali mirava propriamente ad esaltarsi dinanzi al pubblico. « Per questi due libri gemelli, le *Rime* ed il *Dialogo*, dove apparisce Amore scevro di carnalità, il nome di Tullia, dice il Bongi, dovette parere come purificato e forse a tal fine i migliori amici ne suggerirono a lei la pubblicazione ».

Durante il soggiorno fiorentino pare che Tullia abbia compiuto anche il rifacimento in ottave del libro popolare di *Guerino il Meschino*, rifacimento che fu pubblicato solo nel 1560, quattro anni dopo la sua morte. Nella prefazione ella deplora la letteratura indecente, corruttrice degli animi; biasima non solo il *Decameron* e gli scritti di Pietro Aretino e degli altri, ma anche l'Ariosto e i romanzi; si duole d'aver per l'addietro imparato a conoscere troppo del mondo e ringrazia Dio d'averle toccato il cuore, ancora in età fresca e giovanile. Col suo poema, che dice tratto da un originale spagnuolo, vuole offrire una lettura interamente pura e cristiana. Quanto a questo, non pare che ella abbia mantenuta del tutto la parola; ma tuttavia non sarebbe giusto prendere tutte le sue dichiarazioni per pura ipocrisia. Tullia era sulla via della conversione ancor prima che l'età avesse sciupate le sue grazie. Ma nell'ottobre del 1548 lasciò Firenze e, tornata a Roma, ricadde nel suo primiero tenore di vita, forse perché ve la costrinse il bisogno o forse indotta dal suo cattivo genio, la madre Giulia. Nel 1549 il suo nome appare nel libro della *Tassa delle cortigiane*, e la sua fine non fu molto migliore di quello che avesse pronosticato il Giraldi. Ai 2 di marzo del 1556, quando fece testamento lasciando suo erede universale un figlio minorenne di nome Celio, ella giaceva ammalata in casa d'un oste in Trastevere, servita dalla moglie di questo e da una fante. Pochi giorni dopo aveva cessato di vivere e nessuno de' poeti che la avevano corteggiata, cantò la sua morte, come allora era costume. I suoi ultimi anni avevano fatta dileguare l'aureola che un tempo la circondava.

Veronica Franco, di famiglia cittadina veneziana, nacque nel 1546; fu sposata assai giovane, forse prima che divenisse cortigiana, ad un medico, Paolo Panizza, e di rado si allontanò dalla sua patria, di cui era una delle glorie. Enrico III re di Francia, durante il suo soggiorno a Venezia nel 1574, la visitò e accettò

il dono del suo ritratto; ed ella ne lodò la cortesia in una lettera e in due sonetti. Anche la Franco fu celebrata dai letterati con tutte le gradazioni dell'entusiasmo; e pubblicò un volume di Capitoli (*Terse Rime*), che dedicò nel 1575 al duca Guglielmo di Mantova, e uno di lettere, intitolandolo nel 1580 al cardinale Luigi d'Este, oltre a sonetti spicciolati in diverse raccolte del tempo. Il suo principale consigliere letterario era Domenico Veniero. Ma Veronica non rinnegò, come fece talvolta Tullia d'Aragona, la propria condizione e in una delle sue poesie antepose ella stessa le le sue arti di sacerdotessa di Venere alla sua arte apollinea. Coll'avanzar degli anni e coll'indebolirsi della salute la sua vita divenne più ritirata; ella aveva intorno a sé i figliuoli di diversi amanti e inoltre quelli d'un fratello morto, e le sue condizioni economiche pare non fossero floride. Nel 1580 concepì l'idea di fondare un asilo per le cortigiane convertite, la cui spesa, secondo certo suo segreto disegno, non sarebbe gravata sull'erario; ma è verosimile che il suo memoriale non pervenisse alla Signoria, e d'altra parte non è certo che con quell'idea fosse in lei maturata una seria conversione. Infatti la sua proposta ha quasi l'aria d'una speculazione, poiché per la rivelazione del suo segreto ella riservò a sé e a' suoi eredi una rendita annua di cinquecento ducati sui proventi dell'istituto. Nello stesso anno persone di sua casa la denunziarono all'Inquisizione, accusandola di arti magiche e d'altri delitti; ma la sua chiamata in giudizio non ebbe seguito. Sebbene ormai intorno a lei non si facesse più tanto rumore e tacessero gli alti canti di lode, tuttavia ella conservò ancora una certa autorità letteraria. Avendo Veronica esaltato in un sonetto la tragedia di Muzio Manfredi, *Semiramide*, l'autore le rispose con una lettera di ringraziamento, dalla quale si apprende che ella attendeva ad un poema epico. Mentre il Manfredi le scriveva di lontano, di Francia, la cortigiana era già morta (il 22 luglio 1591).

Accanto al petrarchismo continuava a fiorire nel secolo XVI quella poesia popolare rusticana e cittadina in ottave e in leggiere canzonette con ritornello, cui avevano dato l'intonazione Lorenzo de' Medici e il Poliziano. Di siffatte poesie vennero allora in luce numerose raccolte, le quali secondavano il gusto del popolo, ed alcune, cioè quelle di Baldassare Olimpo da Sassoferrato pubblicate fin dal 1518 e quelle un po' più recenti del fiorentino Giambattista Verini, ne godono ancor oggi il favore. Olimpo, che era frate minore

e sapeva congiungere i suoi doveri di predicatore col canto amoroso popolare, compose fra altro una serie di strambotti ed una frottola in lode d'un'innocente bellezza campestre, poesie che non ostanti alcune leziosaggini, spirano tuttavia la freschezza e la grazia dell'oggetto cantato. La frottola

La pastorella mia
Con l'acqua della fonte
Se lava el dì la fronte
E 'l seren petto....

fu più tardi attribuita, con alcune modificazioni, al Poliziano, reputata per lungo tempo opera sua e come tale lodata. Codeste rime d'amore popolaresche hanno spesso una maggiore naturalezza che i sonetti e le canzoni; così la poesia politica veramente viva dobbiamo cercarla non tanto nei canti encomiastici dei letterati, quanto nei *Lamenti* di vecchio stampo, nei quali, allora come ne' tempi anteriori, si esprimevano con caldo movimento i sentimenti della nazione; per esempio, nell'ispirato ed ardente *Pianto d'Italia* dello stesso Olimpo.

Contro la poesia amorosa convenzionale, contro l'adorazione e l'imitazione superstiziosa del Petrarca, che conduceva a ridicole esagerazioni, si levarono d'altra parte aspre critiche e scherni grossolani. Abbiamo veduto come Pietro Aretino nelle lettere, nelle commedie e ne' dialoghi si facesse gioco delle affettazioni dei petrarchisti e della loro pedanteria, quantunque poi indulgesse nelle sue liriche ad un gusto ancora peggiore. A Pietro tenevan bordone in tali scherni Niccolò Franco, il Doni ed altri. Il Berni parodiava la poesia dell'amore ideale nei due capitoli pieni d'oscenità *Alla sua Innamorata* e nel sonetto *Chiome d'argento fine irte ed attorte*, dove nella solita enumerazione delle bellezze dell'amata ogni singolo tratto è sostituito dalla bruttezza opposta. Simili caricature erano, come per lo passato, un motivo prediletto della poesia burlesca e la parte più sana di questa stava appunto nella sua opposizione alle false sdolcinature in cui la poesia degenerava.

Francesco Berni, di famiglia fiorentina, ma nato a Lamporecchio in Val di Nievole nel 1497 o '98, visse fino a diciannove anni a Firenze; poi andò a Roma ed entrò al servizio del cardinale Bibbiena suo parente. Dopo la morte di questo (1520) rimase nella stessa condizione in casa del protonotario Angelo Dovizio, nipote

del cardinale, ma per una faccenda amorosa gli cadde in disgrazia, e non avendo, come pare, ottenuto l'implorato perdono, divenne (1524) segretario del datario Giberti, che lo tenne poi presso di sé nel suo vescovado, a Verona. Ma quell'ufficio, in ispecie quel dover continuamente scriver lettere, piaceva poco al Berni; non ostante tutta la sua venerazione per il Giberti, egli mal si adattava alla vita austera, come di convento, che il vescovo aveva introdotto in sua casa e sospirava di continuo l'indipendenza. Nell'autoritratto che con vivace umorismo disegnò nel suo *Orlando* (l. III, c. 7), descrisse le incomodità della sua condizione, manifestamente non senza alcune esagerazioni. Già nel 1531 il Berni era vissuto per qualche tempo libero a Padova; ma solo verso la fine del 1532 lasciò il Giberti ed entrò al servigio del cardinale Ippolito de' Medici, che gli concesse un canonicato nel duomo di Firenze; con lui ritornò a Roma, dove ricominciò la sua vita allegra d'un tempo. Venuto poi a Firenze col permesso del suo signore alla fine del 1533, vi pose stanza definitivamente, talché si attirò lo sdegno del cardinale. Il Berni si era a mano a mano procurato averi ed entrate che gli permettevano di godere la sua libertà. Ma poco dopo, il 26 maggio del 1535, morì, e si disse di veleno che il cardinale Cibo gli avrebbe propinato, perché egli si era rifiutato di avvelenare il cardinal Salviati inviso al duca Alessandro.

Nel rifacimento dell'*Orlando Innamorato*, che già abbiamo ricordato in altro luogo, il Berni non ebbe affatto intenti di parodia, come potrebbe farci credere il carattere consueto delle sue rime; la parte comica della sua rielaborazione proviene dal Boiardo stesso. Il Berni si propose di migliorare la lingua, ed insieme accostò il poema alla maniera dell'Ariosto in altri accessori. Sennonché l'impresa era sbagliata di pianta, giacché la forma ha certo la sua importanza nella poesia, ma deve germogliare dal contenuto, né si può adattarne una qualunque ad un'opera altrui. Infatti il Berni annacqua il poema del Boiardo, e basta confrontare le due dettature in qualche luogo del genere di quello che è alla fine del canto 18 del primo libro ed è il più bello dell'*Innamorato*, per riconoscere come il Berni abbia sacrificato senza nessun riguardo alla lindura della locuzione tutta la forza e la bellezza del suo originale. L'*Orlando rifatto* era certo finito nel 1531, essendo di quest'anno il privilegio di stampa concesso dal Senato veneziano; ma non vide la luce se non dopo la morte dell'autore, nel 1541.

Una forma usata ab antico nella poesia burlesca era il sonetto colla coda. Il Berni le diede un'ampiezza maggiore che non solessero i suoi predecessori, moltiplicando le code fino a venti, sicché l'appendice divenne di gran lunga più estesa della forma poetica fondamentale. Ancor più di sovente egli e i suoi imitatori si valsero del capitolo in terzine. Questo era nato come parodia della *Commedia* di Dante, e come tale l'avevano trattato il Finiguerri e Lorenzo de' Medici nei *Beoni*. Similmente il Berni si compiacque d'usare con atteggiamento comico frasi di Dante o calcate sulle dantesche, per es., nel *Lamento di Nardino*.

Come le forme, così gli argomenti della poesia burlesca erano spesso nel secolo XVI argomenti antichi, temi convenuti, in parte d'origine medioevale, che i diversi poeti umoristici, il Burchiello, il Bellincioni, il Franco, il Pulci, il Pistoia, avevano successivamente tentato, ciascuno variandoli secondo le sue attitudini. Quando il Berni se ne impadronisce, quei temi assumono per opera sua la loro forma più piena, la forma definitiva, oltre la quale non s'andò. Vecchi temi e vulgatissimi erano, ad esempio, le descrizioni di cattivi ronzini, dalle quali venne fuori il sonetto sulla mula di Galeazzo Florimonte adorna di tutti i difetti immaginabili (*Del più profondo e tenebroso centro*), e i ritratti-caricature, del genere di quello della donna amata già ricordato o di quello che il Berni stesso disegnò della sua vecchia fante nel sonetto: *Io ho per cameriera mia l'Ancroia.* Dalle descrizioni d'una casa diroccata e d'un albergo sudicio si svolse uno dei meglio riusciti capitoli del Berni, quello a Girolamo Fracastoro. Quivi egli descrive all'amico una terribile nottata che egli aveva passato, una volta che viaggiava col suo signore, il Giberti, in casa d'un curato di campagna, sur un misero giaciglio, divorato dalle cimici, mentre la calcina si sgretolava giù dal tetto, il fumo penetrava attraverso il palco, un bambino gridava, una vecchia tossiva e bestemmiava e pipistrelli e civette gli gironzavano intorno. Alla qual descrizione il Berni dà un'intonazione elevata, come se trattasse di avvenimenti da commuovere il mondo: invoca Apollo e le Muse, paragona le schiere dei molesti insetti all'esercito di Serse e al popolo dei Mirmidoni, cita Virgilio e Properzio. Nella poesia politica, dove anche il Pistoia raggiunge tanta vigorìa d'espressione, il Berni ha una grande audacia di linguaggio. Un capitolo famoso assale Adriano VI cogli insulti più grossolani ed esprime l'amaro sdegno dei Romani e dei let-

terati contro quel pontefice austero ed economo, che aveva posto fine alla vita splendida e gaia del tempo di Leone X. Ivi l'invettiva tende ad assumere un colorito patriottico, perché pareva cosa inaudita che alla cattedra di S. Pietro fosse salito uno che non era italiano. La politica temporeggiatrice e ondeggiante di Clemente VII è ritratta in maniera impareggiabile nel sonetto: *Un papato composto di rispetti*, ed alcuni altri sonetti, come i due sulla malattia di Clemente, hanno quella sana arguzia popolare romana, con che si faceva parlare Pasquino e contro la quale era impotente ogni severità del governo; anzi essi sembrano veramente destinati a Pasquino. Talvolta anche l'indignazione del Berni diviene seria e si trasforma in invettiva morale, com'è specialmente nel robusto sonetto contro gli ecclesiastici: *Godete, preti, poiché 'l vostro Cristo.*

Ma fra tutte le sue poesie acquistarono maggior rinomanza i capitoli, nei quali trattò delle cose più insignificanti e più triviali o difese con intenzione comica bizzarri paradossi. In alcuni disse le lodi delle pesche, delle anguille, della gelatina; in due altri esaltò la peste, che procura ozio alla gente e la assicura da' nemici; in un altro ancora, i debiti, che conducono alla prigione e così ad un'esistenza tranquilla, al riparo dalle tentazioni dei sensi. In simili componimenti si ammirava sopra tutto la bravura del poeta, che sapeva tessere lunghi discorsi sopra soggetti sì tenui; ma appunto la lunghezza soffocava lo spirito anche quando ve n'era, e la cosa più comica era la soprascritta, che cioè ad un uomo fosse potuto venir in mente di scrivere intorno a soggetti di quella fatta.

Il Berni non voleva essere propriamente un poeta e considerava il far versi come un semplice svago, un balocco a ricreazione sua e degli altri. Nell'arguto *Dialogo contro i poeti* dileggiò i poeti di professione, che non sanno far altro che fabbricar versi, e contrappose sé stesso al letterato, come lo voleva la moda, ammanierato, piaggiatore, vano, profanatore dell'arte in servigio del guadagno. I versi, dice egli stesso in quel dialogo, gli sgorgavano senza nessuna fatica; ma non desiderava che fossero pubblicati, e anche sollecitato da amici e da protettori, solo a malincuore li metteva in giro. Mentr'egli era vivo, fu stampato solo il *Capitolo del giuoco della primiera* (Roma, 1526, e Venezia, 1534) con un commento di Pietro Paolo da san Chirico, pseudonimo che vero-

similmente nascondeva lui stesso. Quando morì, le altre sue poesie non si trovarono neppur tutte scritte e in parte dovettero essere raccolte dalla tradizione orale.

Il Berni diede alla poesia giocosa la chiarezza e la perfezione che prima le mancavano troppo spesso. Egli scrive con eleganza, quantunque senza artificio, e con naturalezza, e in ciò sta la sua efficacia. Più volte imita il tòno della poesia dei cantastorie, cioè di quelle narrazioni rimate che informavano il popolo degli avvenimenti del giorno; come nel capitolo sopra il diluvio di Mugello e nel pianto di Nardino per la morte del suo sparviero, pianto foggiato sui *Lamenti* popolari. Originale e piena d'un fresco umorismo è inoltre la sua *Catrina*, farsa rusticale in ottave, dove i contadini parlano il loro proprio dialetto. Beco e Nanni sono venuti da S. Casciano a Firenze per la festa di S. Giovanni e discorrono delle loro impressioni; poi Beco si azzuffa con Mecherino per la Catrina, che ambedue vogliono possedere; e condotti dinanzi al podestà di S. Casciano, vi rinnovano il loro alterco, finché il podestà non fa venire la fanciulla e risolvere a lei stessa la lite.

Da allora in poi la poesia burlesca fu in Italia chiamata bernesca dal suo più fortunato cultore. Questi ebbe molti seguaci, ma come suol accadere, fu imitato in ciò che aveva di men buono. Quel certo spirito che si trova nella maggior parte de' suoi capitoli, era più o meno alla portata quasi di tutti e la serie degli argomenti era inesauribile. Giovanni Mauro friulano, amico del Berni e morto poco dopo di lui (agosto 1536), compose fra altri, due lunghi *Capitoli della fava* (in lode di questo legume). Gian Francesco Bini da Firenze, legato egli pure d'amicizia al Berni, segretario del cardinale Sadoleto e poi di tre papi, canonico di S. Lorenzo in Damaso e di santa Maria Maggiore, morto a Roma nel 1556, scrisse in lode del mal francese e contro le calze. Benedetto Varchi compose versi in lode delle tasche, dei peducci, del finocchio, delle ricotte, in lode e poi in biasimo delle uova sode. Il Molza celebrò i fichi, l'insalata, la scomunica; Ercole Bentivoglio il formaggio; Mattio Franzesi l'inverno, la salsiccia, le carote e lo stuzzicadenti; Angelo Bronzino, famoso pittore di ritratti, la galera e le zanzare; Lodovico Dolce la saliva, e Francesco Coppetta cantò non senza spirito il Noncovelle (*il niente affatto*). Ma la maggior parte di codeste poesie peccano di prolissa e volgare loquacità. Poco di meglio si può dire dei capitoli di Cesare Caporali

da Perugia, poeta alquanto posteriore (1531-1601), che in uno di quei componimenti celebrò il coriandolo; in due rappresentò, dietro la sua propria esperienza, le miserie dei cortigiani e in due altri tratteggiò la caricatura d'un sudicio pedante. In alcune serie di capitoli il Caporali trattò anche materia più vasta, come nella *Vita di Mecenate*, la più famosa di quelle serie, nella quale in forma abbastanza noiosa e sciatta fece la parodia d'un brano di storia romana.

Nel secolo XVI la poesia burlesca fiorì specialmente nelle numerose accademie, che alle occupazioni erudite univano divertimenti, feste, banchetti, scherzi, rappresentazioni teatrali, e dove avevano luogo insieme la pedanteria e il buon umore, salvo che questo era macchiato troppo spesso da quella. Alcune di codeste associazioni erano perfino state fondate per passatempo; come, per es., è detto espressamente negli statuti dell'Accademia degli Umidi, che sorta a Firenze il 1° novembre del 1540, poco dopo prese il titolo di Accademia Fiorentina e fece sua principale occupazione lo studio e la legislazione della lingua. Tra i fondatori di quell'Accademia fu Anton Francesco Grazzini, nato a Firenze ai 22 di marzo del 1503; e poiché tutti i soci si chiamavano da cose che stessero in relazione coll'umidità, al suo ingresso nell'Accademia egli si chiamò *Il Lasca* (barbio), nome che gli è rimasto nella storia. Nel 1547 sorsero dissidi e il Lasca insieme con altri fu espulso, non avendo voluto adattarsi alle nuove costituzioni dell'Accademia, divenuta più solenne; ma dopo diciannove anni, il 6 giugno 1566, vi fu riammesso e nel 1582 fondò con Lionardo Salviati e con altri la più famosa accademia italiana, quella della Crusca. Morì il 18 febbraio del 1584.

Il Lasca era uno speziale di non iscarsa coltura, ma sprovvisto di dottrina propriamente classica, ché non sapeva né di greco né di latino. Come Pietro Aretino, si faceva gioco di coloro che non avevano lodi se non per gli antichi; esaltava la lingua italiana e i suoi poeti, ponendo Dante e il Petrarca al di sopra di Virgilio e d'Orazio, d'Omero e di Pindaro; derideva le regole e le pedanterie e voleva che la poesia fosse libera e vivesse della vita moderna. Egli fu l'erede più felice della maniera del Berni e scrisse, con sano intelletto e con grande disinvoltura nel maneggio della lingua familiare, versi piacevoli di amena e facile lettura. Qualche volta vi troviamo anche scene di costumi ritratte con mano felice, ma

di rado, a dir vero, un pensiero nuovo od un'arguzia efficace. Con quanta grazia non ha versificato il Lasca le idee del Bembo sulla lingua nelle ottave *A' Riformatori della lingua toscana*! come sono calzanti ed assennate quelle *In lode del Boccaccio rinnovato*, suggerite dalla mutilazione del *Decameron*, e come gioviali quelle *contro alle Sberrettate*, che son forse la più perfetta poesia umoristica del Lasca! Il suo carattere motteggevole lo spingeva a punzecchiare od anche ad aggredire più violentemente questo o quello; la sua penna era temuta e a lui si attribuivano anche satire composte da altri, che apparivano anonime. Egli non risparmiava neppure gli amici; col vecchio Giovanni Mazzuoli, detto lo Stradino, il quale aveva per la testa capricci d'ogni maniera e andava matto specialmente per i romanzi di cavalleria, scherzava in tono bonario; ma in maniera più pungente berteggiò il Varchi (Son. 123), quantunque altrove ne abbia fatto grandi lodi. I capitoli del Lasca hanno, la maggior parte, il medesimo carattere che quelli degli altri imitatori del Berni; sono lodi scherzose di cose il cui pregio è universalmente riconosciuto o nelle quali non v'è nulla da lodare, e biasimi di simil genere. Egli usò nella poesia burlesca anche il madrigale, che a tale scopo allungò insolitamente; e chiamò *Madrigalesse* e talora *Madrigaloni* i più lunghi fra codesti suoi componimenti.

Anche i commenti minuziosi e pesanti e le lezioni che si solevano comporre intorno alle canzoni e ai sonetti del Petrarca, erano parodiati nelle dichiarazioni dei capitoli e dei sonetti burleschi, le quali si davano l'aria del commento erudito, essendovi addotte testimonianze finte e scherzose, citate varianti e interpretazioni diverse colla relativa motivazione e rilevate bellezze poetiche. Già il capitolo della primiera del Berni era stato pubblicato con un commento. Il *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del Padre Siceo* fu scritto da Annibal Caro nel 1539 per l'Accademia romana dei Vignaiuoli, come il capitolo del Molza (il padre Siceo) sui fichi, che vi è commentato; spiritosi l'uno e l'altro, ma assai sudici, talvolta perfino ributtanti. Il *Commento del Grappa sopra la canzone in lode della salsiccia*, cioè sopra una poesia del Firenzuola (1545), è attribuito con qualche verosimiglianza a Francesco Coppetta. Il Lasca commentò egli stesso il suo capitolo della salsiccia nella *Lezione di maestro Niccodemo dalla Pietra al migliaio*, e Giammaria Cecchi scrisse con più

spirito degli altri una *Lezione o vero cicalamento di maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri* sul sonetto del Berni *Passere e beccafichi*.

Il Lasca tentò anche il poema burlesco nella *Guerra de' Mostri* dedicata allo Stradino (1547), della quale però abbiamo solo il primo canto: e certo non fu neppure scritto di più; né possiamo dolercene molto. Ma come nel secolo precedente, così anche nel XVI il più importante monumento della poesia burlesca è appunto un poema, una narrazione cavalleresca scherzosa, voglio dire il maccheronico *Baldus* del Folengo.

XXVIII.

Il poema eroico nel secolo XVI.

Un diluvio d'altri poemi cavallereschi tenne dietro all'*Orlando furioso*, ma ben presto tutti caddero in dimenticanza. Certo Francesco Tromba da Nocera scrisse un *Rinaldo Innamorato* (1530), Ettore Baldovinetti un *Rinaldo Appassionato* (1533), Cassio da Narni *La Morte del Danese* (1521), Pandolfo de' Bonacorsi *I Tradimenti di Gano* (1525), Antonio Legname un *Astolfo innamorato* (1532) e un *Guidone Selvaggio* (1535), Marco Guazzo da Mantova l'*Astolfo Borioso* (1523), Marco Bandarini un *Mandricardo Innamorato* (1535) e via dicendo. I titoli stessi mostrano quanto codesti poeti si tenessero stretti al Boiardo e all'Ariosto, e come prevalesse il costume di prendere dall'*Innamorato* e dal *Furioso* una figura per farne il protagonista d'un nuovo racconto, svolgendo più largamente le invenzioni dei due famosi scrittori. Nell'*Angelica Innamorata*, apparsa nel 1550 e nel 1553, il conte Vincenzo Brusantini da Ferrara continuò l'*Orlando* fino al punto cui già il Boiardo aveva in mente d'arrivare, cioè fino alla morte di Ruggiero per gl'intrighi de' Maganzesi e alla vendetta che ne avrebbero fatto Bradamante e Marfisa. Quivi le figure dell'Ariosto ricompaiono sfumate, generalizzate e spoglie della loro viva individualità, e l'autore con meschina ripetizione le fa spesso tornare in una medesima situazione. Specialmente Angelica è deformata nella più goffa delle maniere: l'Ariosto con fine magistero di psicologo aveva immaginato che l'ingannatrice finisse vinta da un affetto bellamente umano; il Brusantini trascina invece nel fango la splendida figura, e fa ch'ella divenga, sia pure per un incanto d'Alcina, una meretrice. Liberata poi dall'incanto, Angelica insieme con Sacripante prende vendetta della nemica. Lodovico Dolce scrisse un *Sacripante* (1535 e 1536)

e poi le *Prime imprese di Orlando Innamorato*, le quali furono stampate solo dopo la sua morte, nel 1572. Nei venticinque libri di questo poema egli narrò della nascita e della giovinezza d'Orlando e delle prodezze da lui compiute in Italia contro Almonte, Agolante e Troiano, e in Francia contro Girardo della Fratta ed altri fino alle sue nozze colla bella Alda, accostandosi alla maniera dei cantastorie, in forma semplice ed attraente. I poemi romanzeschi di Pietro Aretino rimasero tutti frammentari e non andarono oltre due o tre canti; sono la *Marfisa*, che contiene un'invenzione fantastica originale, cioè la lotta di Rodomonte nel mondo di là, le *Lagrime di Angelica* (entrambi anteriori al 1532), l'*Astolfeida* e l'*Orlandino*, nel quale ultimo, grossolana caricatura del romanzo cavalleresco, i paladini son divenuti sciocchi e codardi. Ma già un anno dopo la prima edizione dell'*Orlando furioso* era venuta in luce la *Macaronea* di Merlino Coccaio, dove alla perfetta rappresentazione artistica del mondo romanzesco si contrappone un crudo realismo, e in luogo del comico mezzo nascosto domina un umorismo turbolento e sfrenato.

Sotto il pseudonimo di Merlino Coccaio si nascose Teofilo Folengo, che nato di famiglia mantovana l'8 novembre del 1492 a Cipada, terra presso Mantova che or più non esiste, si ascrisse a sedici anni all'ordine benedettino (24 giugno 1509), entrando nel convento di S. Eufemia a Brescia. Ma le discordie scoppiate nell'ordine per causa del fiorentino Ignazio Squarcialupi, abate di Montecassino e poi di S. Giustina a Padova, pare che lo inducessero ad abbandonare il chiostro intorno al 1515, forse senza deporre l'abito, e che andasse allora a studiare filosofia a Bologna sotto il Pomponazzi. Quivi scrisse dapprima la *Moschea*, poi la *Zanitonella*, e finalmente, sollecitato da allegri compagni, il grande poema epico su Baldo, la *Macaronea*, che fu stampata nel 1517 in diciassette libri e di nuovo nel 1521, notevolmente ampliata e continuata, in venticinque libri o *Macaronicae*.

L'eleganza della lingua e della forma, sì nel latino e sì nell'italiano, era generalmente ricercata in quel tempo. Ora il maccaronismo dava uno schiaffo a codesto gusto delicato, faceva la parodia della lingua classica, imbarbariva il latino mescolandovi in gran copia parole italiane e dialettali latineggiate, maltrattava dunque ambedue le lingue con intenzione comica. La poesia burlesca e satirica s'era così creato uno strumento speciale. Già nel medio

evo si incontrano tracce isolate di latino maccheronico; ma il vero creatore di questa maniera di poesia fu in Italia il padovano Tifi Odasi, la cui *Macaronea*, rimasta incompiuta, apparve verso il 1490. Quivi egli vuol narrare un piacevole fatterello accaduto a Padova, del quale egli stesso era stato gran parte. Tomeo ha una vecchia casa piena di spiriti e invita lo speziale Cusino a scongiurare i demonî; di questo servigio lo ricompenserà con un'oca arrostita. Ma Tifi si accorda co' suoi compagni Bertapaia e Canziano per giocare un tiro al preteso negromante. I personaggi che il poeta mette in scena, Cusino il balordo presuntuoso, Bertapaia il giuntatore menzognero, Canziano il pittore di sgorbi, Paolo da Vicenza il medico diluviatore, la schifosa cuoca di Cusino ed altri sono rappresentati come caricature grossolane; sono figure disegnate con brio e giovialità, ma sempre collo stesso metodo un po' monotono della sconfinata esagerazione. Per l'autore questi ritratti erano la cosa principale e il frammento finisce prima che sia narrata la burla annunciata. In un poemetto anonimo, intitolato *Nobile Vigonse opus*, ci si fa innanzi la caricatura d'un altro personaggio padovano, d'un giovane conte Girolamo Vigonza, di cui gli studenti si fanno giuoco, inducendolo a tenere una lezione all'Università. L'affollarsi del pubblico, lo stolto discorso, le risa degli uditori, tutto è rappresentato con grande vivacità; l'efficacia della *Macaronea* di Tifi è manifesta; ma nel *Nobile Vigonse opus* abbiamo una vera azione comica, che procede rapida e ci trasporta in mezzo alla vita studentesca d'allora. Un Fossa da Cremona, verosimilmente Matteo Fossa, coronato poeta da Lodovico Sforza e morto nel 1516, scrisse, come egli stesso ci dice, i suoi *Virgiliana* per passare il tempo in un giorno di pioggia a Bassano, il 2 novembre del 1494. Egli imita Tifi e insieme anche l'*Opus Vigonse;* uno sciocco, Angelo da Venezia, è gabbato dall'autore e da' suoi compagni per mezzo d'un falso negromante, e un Prisciano, vanitoso per la sua pretesa erudizione, tiene una disputa; in complesso l'operetta è un'acciarpatura abbastanza goffa. Gli spedienti artistici di queste baie maccheroniche si esaurirono ben presto, onde in tutte troviamo descrizioni condotte nella stessa maniera con sudicerie ed esagerazioni.

Bassano da Mantova e Gio. Giorgio Alione da Asti, autore di farse, si valsero dei versi maccheronici per l'invettiva politica. Il primo, che fu studente a Pavia e morì giovane intorno al 1499,

in una breve epistola a Gaspare Visconti narrò come egli facesse paura a un villano doganiere francese al ponte della Sesia presso Vercelli, e in una poesia *Contra Savoynos*, della quale ci resta solo il principio, schernì il vano orgoglio dei Francesi, che in Italia la facevano da padroni e la cui potenza era ormai finita. L'Alione, che se la intendeva co' Francesi, rispose con una satira violenta contro i Lombardi, piena di mordacità, piena di caricature e d'aneddoti.

La lingua usata dall'Alione è del tutto irregolare e mostruosa; egli latineggiava a caso con iscarsa cognizione dell'idioma del Lazio. Gli altri invece si studiavano di serbare una certa regolarità nella stessa deformazione della lingua; ma però peccavano anch'essi a bella posta contro la prosodia latina, usavano qua e là le parole italiane senza mutarne la forma, e spesso, il che piaceva specialmente al Bassano, inflettevano le latine erroneamente. In tutt'altro modo procedette il Folengo, al quale appunto appartiene la lode di aver per primo condotto il latino maccheronico a vera maturità. Come osserva egli stesso nella sua *Normula macaronica de sillabis* premessa al poema, il Folengo rispetta la quantità nelle parole schiettamente latine, segue un certo sistema di misura anche nelle volgari e di solito usa correttamente la costruzione latina. Appunto in questo modo egli ottiene una maggiore efficacia; in lui la scorrettezza della parola sta accanto ad una correttezza e regolarità esteriori; nelle diverse elaborazioni delle sue opere, i volgarismi si moltiplicano, ma tuttavia rimangono sempre in minoranza e nel complesso la frase si mantiene latina. Nel continuo contrasto sta il comico; la parola italiana camuffata balza fuori inaspettata in mezzo alle latine, quasi burlandosi di esse. Il latino maccheronico acquista nelle opere del Folengo una grande mobilità e vivacità; non è già una lingua fissa, bensì una creazione momentanea, individuale, una lingua che il poeta può di continuo foggiarsi di nuovo e variamente, come meglio gli piace. Gli elementi italiani si insinuano nel latino in copia or maggiore ed ora minore e la miscela passa per abili sfumature secondo gli oggetti rappresentati e le persone introdotte a parlare. La stessa parola appare ora in forma schiettamente latina ed ora in forma italiana o mantovana latineggiata, e quando poi in mezzo agli scherzi viene all'autore il ticchio di parlare sul serio, egli cade addirittura nel latino corretto, che sapeva maneggiare assai bene.

I poeti maccheronici della fine del Quattrocento amavano rappresentare, come s'è visto, piccole avventure ridicole e persone reali della società in mezzo alla quale vivevano. Anche il Folengo ebbe in sulle prime questa intenzione e in parecchie sue figure ritrasse compagni della sua vita di studente; in ispecie, nel suo eroe Baldo ne ritrasse uno che si segnalava fra gli altri per la forza, la destrezza e la prudenza. Ma dalle burle e dalle caricature a scopo di momentaneo divertimento egli assurse all'epopea burlesca e ci diede tutta una storia del suo eroe piena di svariate avventure, tutto un mondo di tipi comici, facendo germogliare dallo scherzo spensierato una satira robusta. Nella prima redazione del suo poema egli non s'era ancora staccato interamente da' suoi predecessori e solo nella seconda mostrò tutta l'altezza della sua arte e della sua originalità. Parecchi fra gli episodi più efficaci del poema, per es. il settimo libro, dove è descritta coi colori più accesi la vita dissoluta d'un convento, compaiono per la prima volta in questa seconda redazione insieme con molte digressioni, che il Folengo aggiunse con intenzione satirica od anche per adulare Federico Gonzaga ed altri. L'aggiunta di nuovi discorsi e di nuove circostanze rende l'esposizione più drammatica e più piena, com'è, per es., nel libro X, dove il poeta descrive con impareggiabile abilità la lotta di Baldo e de' suoi nella stanza, sulla scala, in istrada, il tumulto e la confusione. Del tutto nuovi sono gli ultimi tre libri col racconto del viaggio all'Inferno, perché la redazione del 1517, che finiva colla distruzione del regno della strega Culfora, era non solo più breve, ma anche incompiuta. Similmente lo stile delle due edizioni presenta le più notevoli diversità; non sono molti i versi che il Folengo, rielaborando il poema, abbia lasciato del tutto intatti; egli fece opera molto più radicale che non l'Ariosto nel suo *Orlando*, ed è importante notare come anche le *Macaronicae*, al pari di tutte le vere opere d'arte, siano state sottoposte al più accurato lavoro di lima, quantunque la forma possa a prima vista parer capricciosa.

Il Folengo mette per lo più in scena vagabondi e gente volgare, e Baldo stesso non è in fondo nulla di meglio; la nobile origine gli è data solo per ischerzo. Guido, un valoroso cavaliere discendente dalla stirpe di Rinaldo, s'innamora di Baldovina, figlia del re di Francia; essi fuggono insieme ed arrivano a Cipada, la patria del poeta, che egli non si stanca mai di deridere. Quivi Baldovina

muore dopo aver dato alla luce Baldo, e Guido, pieno di tristezza, si ritira nella solitudine a far penitenza. Baldo è allevato a Cipada da un contadino, che egli reputa suo padre; e non appena sa leggere, getta da banda ogni altro libro per darsi tutto alle storie cavalleresche, che gli procurano un gran diletto e destano in lui la più ardente brama di divenire egli stesso un Orlando. A Mantova il prode barone Augusto lo accoglie in sua casa e lo ammaestra nelle arti della cavalleria. Dopo la morte del vecchio contadino, Baldo come suo presunto erede, se ne appropria gli averi, fa lavorare per sé Zambello, vero figliuolo del contadino, e spreca il danaro nelle taverne. Divenuto signore di Cipada, tutti gli attaccabrighe e i vagabondi lo riconoscono loro capo. Ma allora il vecchio Tognazzo, che è guardia campestre (*camparo*) e una delle persone autorevoli del luogo, lo accusa al pretore di Mantova, e Baldo, adescato con un'astuzia a venire in città, è fatto prigioniero. Così per lungo tempo egli resta sotto chiave, ben custodito. Sennonché tre suoi fedeli compagni sono pronti a tutto sacrificare per lui: il gigante Fracasso discendente da Morgante; Cingar, un ladro e giuntatore della stirpe di Margutte, e Falchetto, che davanti è uomo e di dietro cane e discende da Pulicane, quel mostro bonario che ha una parte importante nel *Bovo d'Antona*. A questo punto Merlino stesso accenna al poeta la cui maniera più si assomiglia alla sua, cioè a Luigi Pulci; il tòno che questi assunse soltanto nell'episodio di Margutte, pervade tutto il poema del Folengo. Ma questi è superiore al Pulci nella fecondità inventiva; il suo Cingar è inesauribile nell'escogitare burle, facezie, gherminelle, con cui ingannare il gobbo Tognazzo e lo scimunito Zambello e giudici e birri e soldati e frati e tutto il mondo. Il poeta racconta queste amenità con un brio scintillante, spesso anche grossolano e indecente, che si accresce per il contrasto coll'enfasi eroica del discorso. con le formole e i paragoni epici di cui si vale. Egli possiede in alto grado la dote dell'evidenza, e con efficace realismo ci pone dinanzi agli occhi in un'assidua vicenda le scene più svariate della vita plebea; qua gli avvocati che sbraitano nel palazzo e scorticano i loro clienti, là un mercato, un ballo campagnuolo, una truffa, zuffe di donne, risse, lotte, la calca e il tumulto del popolo sulla piazza, la voracità dei frati nel refettorio.

Nella nona Maccheronica, Cingar mediante un'astuzia libera Baldo. Allora ambedue lasciano la città e raccolti a mano a mano intorno

a sé molti compagni, incontrano poi le solite avventure de' cavalieri erranti; sono sbattuti da una burrasca, combattono coi pirati, distruggono incantesimi, uccidono streghe e mostri e finalmente arrivano persino all'Inferno. Sulla strada che vi conduce, s'imbattono nel profeta maccheronico Merlino Coccaio in persona, il quale annunzia i provvidenziali destini di quel viaggio. Dopo aver veduto laggiù spettri d'ogni maniera, i vagabondi eroi arrivano ad un'enorme zucca, dove tutti coloro che hanno perduto il senno in pazzie — e sono specialmente filosofi e poeti — sono chiusi e tormentati. Ciascuno ha sopra di sé un diavolo, che ogni giorno gli strappa tanti denti quante sono le bugie che egli ha detto, e i denti sempre rinascono. Entro a quella zucca ha il suo posto anche il buon Merlino e là egli scompare da un punto all'altro, lasciando i suoi eroi in mezzo all'Inferno senza più oltre curarsi di loro. Il poeta non prende sul serio le sue storie, epperciò non gli importa di condurle a fine. È certo però che questa seconda e più lunga parte del poema è men riuscita della prima. Non mancano neppure in essa invenzioni felici, come la storia della vendetta di Cingar sui pastori ticinesi (*Mac.* XI), che il Rabelais, com' è noto, imitò senza raggiungere lo spirito e la rapidità del suo modello; il racconto del vecchio che era stato taverniere alla porta del Paradiso, ma aveva rinunciato al suo commercio per mancanza di avventori, tanto più che mille angioletti volati fuori del Paradiso, gli avevano divorate tutte le provviste (XXI); la lotta burlescamente colossale di Fracasso colla balena (XVIII) e la scena di questo stesso gigante, molestato là sulla riva del fiume Acheronte dalle anime dei dannati che gli ronzano intorno al capo, gli penetrano nelle orecchie e nel naso e lo tormentano, come in estate i mosconi ed i tavani tormentano un bue (XXIII). Ma tuttavia nella seconda parte non abbiamo più tutta quella inesauribile pienezza di vita realistica; l'umorismo assume talvolta un non so che di forzato od anche inaridisce completamente, e la parodia del fantastico è talvolta fatta in una maniera troppo goffa e confusa.

Insieme col grande poema di Baldo, la *Macaronea*, apparvero per la prima volta nell'edizione del 1521 le opere giovanili del Folengo, la *Moschaea*, minore poema burlesco, che canta la guerra delle mosche colle formiche ad imitazione della *Batracomiomachia*, e la *Zanitonella*, maccheronea lirica, che tratta dell'amore di Tonello per Zanina, ed è una parodia dei canzonieri amorosi. La *Za-*

nitonella consta, oltre che di egloghe, di *sonolegiae* e di una *strambottolegia*; componimenti che hanno dell'elegia latina il metro (il distico) e del sonetto e dello strambotto il numero dei versi. Nelle egloghe, in luogo degl'immaginari pastori arcadici, vengono in scena, come nel *Baldus*, contadini reali con la loro balordaggine e la loro sudiceria, e ancora come nel *Baldus*, il poeta passa talvolta, per es. nella terza egloga, dal comico al serio, a sinceri lamenti amorosi e quindi al latino corretto.

Nella *Macaronea* il Folengo rivolse la sua satira contro i ceti più diversi, disegnandone vivamente i tipi; ma in ispecie volle colpire i monaci indolenti, voraci ed ipocriti. La figura di Pre Jacopino, parroco di Cipada, colla sua crassa ignoranza, il quale tien mano come complice nelle mariolerie di Cingar, e la descrizione della vita dissoluta che si conduce nel convento della Motella, sono delle più energiche dipinture che mai la poesia abbia fatto di quella forma della corruzione d'allora. Cingar, che camuffato da francescano va a Mantova per liberare Baldo, cioè il briccone in cocolla onorato da tutti come un sant'uomo, è il più mordace scherno della sciocca credulità del popolo, che bada alla veste, non alla persona.

> Jam non is Cingar, sed sanctus nempe videtur;
> Sub tunicis latitant sacris quam saepe ribaldi.....

I vizi della classe cui il poeta stesso apparteneva, sono da lui flagellati nel modo più aspro; egli li aveva osservati ben davvicino e nel chiostro aveva provato mille amari disinganni e travagli. Non ostante il chiassoso buon umore di cui fa mostra nelle sue poesie maccheroniche, il Folengo era una natura piuttosto inclinata alla serietà e alla religione. Dopo il periodo più mondano egli cercò pace e soddisfazione all'intimo bisogno del suo spirito in un'esagerazione dell'austerità monastica. Ma nell'ordine benedettino continuavano le discordie; nel 1521 Ignazio Squarcialupi nel capitolo generale di Praglia tentò mutare la costituzione della congregazione cassinese e di farsi conferire la dignità di presidente a vita; impeditone colla forza, fu tuttavia nel 1524 creato di nuovo capo supremo della congregazione e in pari tempo inalzato da Clemente VII alla dignità di vicario apostolico per tutta l'Italia. Il Folengo era del partito a lui contrario e più volte, specialmente negli acrostici del suo *Chaos*, lo assalì nel modo più violento;

senza dubbio egli aveva dovuto soffrire da parte del potente uomo anche persecuzioni personali. Per ciò ed anche perchè s'accorse che l'ascetismo e la disciplina non lo conducevano all'eterna salvezza, si risolse finalmente (1524 o 25) ad abbandonare l'ordine insieme con suo fratello maggiore Giambattista.

Il Folengo trovò allora asilo presso Camillo Orsini, e viveva con lui come maestro del suo figliuolo Paolo, quando nel 1526 scrisse l'*Orlandino* e il *Chaos del Triperuno*, il primo de' quali fu pubblicato l'anno stesso a Venezia e il secondo ivi stesso l'anno seguente. Come autore dell'*Orlandino*, poema italiano in otto capitoli in ottave, egli si chiamò Limerno Pitocco, nuovo pseudonimo, di cui la prima parte è un anagramma dell'anteriore Merlino, e la seconda corrisponde all'atteggiamento di *pitocco*, mendicante, che anche per entro al poema gli piacque di assumere, non già perchè egli versasse veramente in sì gravi strettezze, ma per camuffarsi alla solita foggia dei cantastorie e poter distribuire, come dice nel *Chaos*, colpi alla cieca.

Dalla storia dell'amore di Milone e Berta e della fanciullezza d'Orlando il Folengo aveva già derivato tutto il principio delle sue *Macaroneae*, dove Guido fa la parte di Milone, Baldovina quella di Berta e Baldo preferisce fra tutti i libri di cavalleria che viene leggendo, quello del piccolo Orlando, e ne' suoi giochi e nelle zuffe con altri ragazzi segue egli stesso l'esempio di quell'eroe. I medesimi temi e le medesime situazioni ritornano quindi nell'*Orlandino*, talora perfino nella stessa forma, mentre il racconto è notevolmente tirato più in lungo. Anche nell'*Orlandino* il tòno rassomiglia a quello del *Morgante*; la cavalleria diviene comica, tanto in basso l'autore la trascina. Nel secondo capitolo i paladini per desiderio di Carlo Magno, che vuol procurare uno svago a Berta sua sorella, corrono una giostra umoristica, nella quale montano vecchi ronzini, asini, muli e vacche e sono armati di paiuoli, padelle e forconi. Il poeta narra degli amori di Milone e Berta e delle arti della cameriera Frosina, che durante un ballo fa loro da mezzana, proprio come se raccontasse fatti simili del suo tempo, spiattellando cinicamente ogni particolare. La storia del piccolo Orlando a Sutri è di gran lunga meno graziosa ed ingenua che nei *Reali di Francia* o nel Dolce. All'autore stavano specialmente a cuore certi scherzi grossolani e lo scherno dei monaci. La massima parte del capitolo VIII è occupata dalla storia del-

l'abate Griffarosto, per il quale gli studi e il servigio divino consistono nel mangiare e nel bere, e cui Rainero, padre di Oliviero e governatore di Sutri, propone quattro imbarazzanti questioni da risolvere, avventura ben nota per una più antica tradizione. Indi il Folengo s'affretta rapidamente alla fine, senza trattenersi a svolgere opportunamente il filo del racconto; della qual cosa non si curò qui più che nel *Baldus*. L'intenzione satirica si manifesta in un epigramma, nel quale il Folengo dice dell'*Orlandino*: *Mensibus istud opus tribus indignatio fecit* (1). Secondo il *Chaos*, il poema sarebbe anzi stato composto in due mesi e subito stampato. Della qual fretta si notano tracce evidenti; il verso è triviale, prosaico, gettato giù alla buona, come usciva della penna al poeta. Questi si fa gioco dell'affettazione toscaneggiante de' suoi contemporanei, ma in maniera diversa dal suo compaesano Castiglione; perché mentre questi vuole che la comune lingua italiana abbia il pregio dell'eleganza, il Folengo cerca invece le locuzioni volgari ed usa con intento burlesco gl'idiotismi del suo dialetto; spesso si giova di latinismi e all' italiano frammischia anche brevi frasi latine, avanzi del maccheronismo.

In parecchi luoghi dell'*Orlandino* si trovano proposizioni eretiche sull'efficacia della fede e delle opere, sulle preghiere ai santi, sulla confessione, sui voti monastici, sulla riparazione di Cristo e sulla vendita delle indulgenze. Il Folengo le pose per la massima parte sulle labbra della sua Berta e del suo Rainero, ironicamente osservando che nei loro paesi fioriva l'eresia; ma senza dubbio in quelle proposizioni egli manifestava le sue proprie convinzioni. Il discorso di Rainero dopo la punizione dell'abate si eleva alla dignità d'una solenne professione di fede e forma il punto culminante del poema; ivi la facezia volgare cede ad una profonda serietà.

Dallo stesso concetto è ispirato il *Chaos del Triperuno*, curioso libro mescolato di prosa e di versi, di italiano, di latino e di maccheronico, nel quale si contiene la storia mistica degli errori e della liberazione del poeta. Questa storia viene interpretata per via d'una triplice allegoria, letterale, morale ed intellettuale, e

(1) GIOVENALE, I, 79: « Si natura negat, facit indignatio versum ». Nel *Chaos*, p. 3, si dice: « ove interviene stimulo di sdegno, Spizziano i versi senza alcun ritegno ».

l'allegoria intellettuale è insieme personale ed universalmente umana, come nella *Commedia* di Dante. Anche per il Folengo la salvazione avviene, come per Dante, nel mezzo del cammino della vita, nel trentacinquesimo anno. L'uomo viene al mondo senza aiuti e senza difesa; la natura lo tratta da matrigna, ma in compenso un alto destino lo aspetta. Anchinia e Technilla (Industria ed Arte) si prendono cura di lui; egli vive fanciullo nel bel giardino dell'innocenza; ma poi la verità (Altea, ἀλήθεια) gli si manifesta e l'uomo si trova nella necessità di scegliere la sua via. Egli arriva al bivio di Eleutheria (il libero arbitrio); la Voluttà lo trascina seco sulla strada a sinistra ed egli passa gradatamente da un'aberrazione all'altra, dalla schiavitù di Bacco, rappresentata da Merlino, e dalla schiavitù d'Amore, rappresentata da Limerno, all'esagerazione in materia di fede, alla macerazione, alla superstizione rappresentate in Fulica, latineggiamento di Folengo. Ma liberatosi dall'opinione che attribuisce troppa importanza all'efficacia delle opere, egli (l'uomo, l'autore) giunge a riconoscere nella grazia divina l'unica fonte di salvezza; dall'erudizione e dalle sofisticherie teologiche si eleva allo studio diretto della Sacra Scrittura. Nel Caos, dove egli era capitato, gli è apparso Cristo, che gli ha chiesto in dono il suo cuore e in ricambio gli ha dato tutto il mondo. Il Caos si scioglie ed ha luogo per lui la creazione, cioè egli giunge a comprendere l'immensa bontà di Dio e non è più Merlino, né Limerno, né Fulica, nelle quali tre forme errò, ma bensì Triperuno riscattato alla vera fede.

In Italia molti inclinavano allora alle idee luterane senza perciò pensare a staccarsi dalla Chiesa. Così fu del Folengo, il quale, dopo la morte del suo nemico Squarcialupi (1526), procurò perfino di rientrare nel chiostro. Come penitenza e come condizione della riammissione, fu imposto a lui e a suo fratello Giambattista di vivere per qualche tempo da eremiti. Essi si ritirarono al Capo di Minerva (punta della Campanella) a mezzogiorno di Sorrento. È strano che questi propositi di conversione non impedissero al Folengo di pubblicare poco dopo una terza elaborazione della sua *Macaronea* (colla data di Cipada). L'autore del proemio si chiama Francesco Folengo e vuol far credere che il poeta gli abbia affidato il manoscritto prima della sua partenza da Venezia, il 20 ottobre 1530, e si sia risolto a pubblicar nuovamente la sua opera solo per aver occasione di sopprimerne le parti che prima avessero

destato scandalo. Con questa assicurazione si veniva a gettar polvere negli occhi ad una certa parte del pubblico o dei preti; ma alle parole non corrispose l'effetto; ché in realtà la satira divenne anzi nella nuova edizione più aspra ed audace. Così pure nel resto l'autore andò innanzi per la via per cui s'era messo; fece una parte ancora maggiore alle pitture realistiche, aggiunse qua e là nuovi tratti comici e nuovi quadri di costumi. Sennonché talvolta gli accadde anche di passar la misura, di divenire prolisso e sciatto o di danneggiare l'effetto colla sovrabbondanza dei particolari. In un'opera come quella del Folengo, nella quale nessun intento elevato anima il complesso, ma l'importanza è tutta nelle singole scene, l'ampliarsi della trattazione porta con sé il pericolo che vada perduta la proporzione; ed infatti già nell'edizione del 1521 non mancano le lungaggini.

Alla fine del *Chaos* il Folengo annunzia il suo proposito di scrivere un poema d'argomento religioso. Di fatto durante la sua vita eremitica scrisse poi in ottave l'*Umanità del Figliuolo*; certo però in modo diverso da quello che da principio aveva in animo, con ispirito fratescamente ascetico. Secondo il proemio, questo poema doveva servire di contravveleno alle false dottrine dei novatori. Fu pubblicato nel 1533 ed insieme con esso apparve un poema latino, *Janus*, nel quale il Folengo di nuovo confessava il suo pentimento per la *Macaronea*, certo anche questa volta soltanto per cattivarsi coloro che dovevano decidere del suo ritorno nell'ordine. Finalmente l'anno dopo, ai 9 di maggio del 1534, egli e suo fratello vi furono riammessi per intercessione di Federigo Gonzaga. Teofilo dimorò poi per qualche tempo nel Bresciano; nel 1537 fu mandato in Sicilia, come priore del monastero di S. Maria delle Ciambre, non lungi da Palermo, ma dopo un anno appena fu richiamato di là, e allora visse o a S. Martino delle Scale o a Palermo stesso. In quel tempo compose, oltre ad altre opere ascetiche, un poema in terzine intitolato *La Palermitana* o *Umanità di Cristo*, intorno allo stesso argomento del poema in ottave pubblicato nel 1533, e una rappresentazione spirituale, che fu più tardi chiamata l'*Atto della Pinta* dal luogo della sua prima recitazione (1561), la vecchia chiesa di S. Maria della Pinta. Come nella storia di Baldo il Folengo aveva introdotto con un intento comico la sua propria persona e come nel *Chaos* la creazione del mondo era divenuta per lui un avvenimento personale, così nella *Palermi-*

tana il poeta stesso è trasportato dalla sua fede al cospetto dei fatti evangelici, e la nascita di Cristo diviene un avvenimento suo personale. Egli va e dimora presso la Sacra famiglia, prende parte alle sue gioie domestiche e alle occupazioni di Giuseppe, mangia con lui e colla Madonna alla loro tavola e fa cavalcare il bambino sul suo asino. Il modello di siffatte mistiche figurazioni dei particolari della vita di Cristo erano le *Meditationes vitae Domini nostri Jesu Christi* falsamente attribuite a S. Bonaventura, opera che allora incontrava grande favore. Verso la fine del 1543 il Folengo, lasciata la Sicilia, andò nel chiostro di S. Croce in Campese presso Bassano, dove morì il 9 dicembre del 1544. Di lui accadde quel che suole accadere dei poeti burleschi e satirici, che cioè la sua vita, giudicata dagli scritti, fu immaginata leggiera e da avventuriere. Ma più accurate ricerche diedero maggiore dignità alla figura del gioviale motteggiatore; una seria lotta interiore agitò la sua esistenza e, come in tanti altri, terminò con un volontario e rassegnato adattamento a quei vincoli che egli aveva voluto spezzare.

Il *Furioso* dell'Ariosto ebbe una sorte simile a quella della *Commedia* di Dante; rimase solo nel suo genere. Pare proprio che lo spirito di un'età riesca a manifestarsi nella sua forma più compiuta in una grande opera d'arte, appunto quando quell'età è prossima a chiudersi. Ne viene che gli elementi creatori di quell'opera non si riuniscono più, e ben tosto essa stessa non è più intesa pienamente. Questo accadde nel secolo XIV ai commentatori della *Commedia* e questo di spesso già nel secolo XVI ai critici dell'*Orlando*, i quali attribuivano all'Ariosto intenzioni diverse da quelle che egli aveva avuto. Il poema eroico perdette rapidamente quel particolare carattere che la Rinascenza gli aveva dato, l'unione del serio e del comico; e da una parte divenne del tutto burlesco, dall'altra s'inalzò artificiosamente alla dignità dell'epopea. Le idee avevano preso un nuovo avviamento e si mirava a ricondurre la letteratura a maggiore serietà di intenti e ad una più stretta regolarità di forma. Al classicismo disinvolto, che pur rimaneva libero e originale, sottentrò l'imitazione dotta e metodica degli antichi, dai quali non bastava più derivare alcune particolarità, ma si desumevano le forme fondamentali e le regole stesse dell'arte. Grazie al nuovo rigoglio degli studi ellenistici sul principio del secolo XVI, i modelli greci acquistarono accanto ai romani un'efficacia mag-

giore che non avessero avuto in addietro, anzi furono da taluni preferiti agli esemplari romani. Il promotore di questo indirizzo più severo e più serio della letteratura italiana fu Giangiorgio Trissino.

Egli apparteneva ad una ricca famiglia patrizia di Vicenza, dove nacque l'8 luglio del 1478. Le malattie che afflissero la sua gioventù, e gli affari di famiglia che dopo la precoce morte di suo padre lo tennero in molteplici guise occupato, ritardarono i suoi studi. Dopo aver perduta nel 1505 la sua prima moglie, Giovanna, andò, l'anno seguente, a Milano, dove per due anni si dedicò con grande passione allo studio del greco sotto la guida di Demetrio Calcondila. Nel 1509 la famiglia Trissino fu tra quelle che favorirono il passaggio di Vicenza nelle mani dell'imperatore Massimiliano, talché quando un mese dopo la città ritornò sotto il dominio veneziano, Giangiorgio, sebbene personalmente non avesse preso nessuna parte all'agitazione politica, tuttavia dovette andare in esiglio e perdette gran parte de'suoi beni e delle sue entrate. Seguì dapprima l'imperatore in Germania e poi dimorò a Milano e a Ferrara. Nell'estate del 1513 si recò in Toscana a non si sa qual bagno, cercando sollievo da una malattia cronica, e allora andò anche a Firenze, dove strinse relazione colla brigata degli Orti de' Rucellai. Tornato a Ferrara, compose il primo suo scritto che ci sia rimasto, *I Ritratti*, dialogo fra il Bembo e Vincenzo Macro (il medico vicentino V. Magrè, morto nel 1510) in onore di Isabella Gonzaga. Il Macro descrive le grazie di lei, prendendo, come Zeusi per la sua Elena, ciascuna parte rispettivamente da cinque delle più famose bellezze di quel tempo e infine desumendo i colori dalla Laura del Petrarca. Si tratta dunque d'un elogio collegato con galanterie per altre dame, come nella *domna soiceubuda* di Bertran de Born. Ma per i pregi spirituali della dama celebrata, che sono poi descritti dal Bembo, mancano i paragoni; perché quanto ad essi, ella sta troppo al disopra di tutte le altre. Il 20 marzo del 1514 l'autore mandò il dialogo alla marchesa; poco dopo andò a Roma, dove l'anno seguente scrisse la sua tragedia *Sofonisba*.

In quest'opera si manifesta già l'opposizione del Trissino all'avviamento che fino allora era prevalso nella letteratura della Rinascenza. Egli derivò il suo argomento dalla storia e si attenne fedelmente alla narrazione di Livio; gli spettatori dovevano poter credere a ciò che vedevano, dovevano non solo divertirsi, ma anche

commuoversi. Colla sua tragedia il Trissino vuol destare pietà e paura, come prescrive Aristotile. Il coro prende parte al dialogo e lo interrompe colle sue riflessioni; le sue cantate più lunghe segnano le pause di riposo e sostituiscono, come nelle tragedie greche, la divisione degli atti; nel tempo stesso i cori fanno le veci degl' intermezzi mimico-musicali, i quali repugnavano, come accessori che distraevano l'attenzione, alla serietà dell'autore e che egli condannò più tardi nella sua *Poetica*. Le unità d'azione e di tempo sono scrupolosamente rispettate; ma non è ancora serbata interamente l'unità di luogo, che Aristotile stesso non aveva espressamente nominata; anzi in un punto il coro ed il servo passano, sotto gli occhi degli spettatori, dal campo di Scipione alla città di Cirta; il che è dunque un avanzo dell'uso proprio delle Rappresentazioni. La forma metrica che nella *Sofonisba* prevale, è lo sciolto; in alcuni passi lirici troviamo la canzone rimata, e rimati son pure i cori, che più volte si attengono anche all'antico sistema della strofe, dell'antistrofe e dell'epodo. Osservando le regole aristoteliche e introducendo il coro, l'autore credette di avere dato alla *Sofonisba* tutti i requisiti d'una perfetta tragedia. Ma egli non riconobbe la fecondità tragica del suo argomento; delle lotte che agitano l'animo di Massinissa, solo una piccola parte è rappresentata sulla scena; Sofonisba è più loquace che commovente; l'opera nel suo complesso è fredda e rigida; lo stile è prosaico e per giunta lardellato di sentenze.

Papa Leone X ebbe per il Trissino una predilezione speciale; nel 1515 lo mandò in Germania come suo nunzio all'imperatore Massimiliano, e dalla repubblica di Venezia ottenne che fosse riconosciuta l'innocenza di lui e gli fossero restituiti tutti i suoi beni. Non meno favorevole gli fu Clemente VII, che due volte (nel 1524 e nel 1526) lo inviò ambasciatore a Venezia. Appunto in questa qualità il Trissino fu presente nel 1529 al convegno di Clemente e di Carlo V a Bologna, dove nella cerimonia dell'incoronazione portò lo strascico del manto papale; pochi anni dopo fu creato da Carlo V conte palatino. I suoi affari domestici erano allora in buon assetto; nel 1523 egli aveva preso moglie per la seconda volta, sposando Bianca, vedova di Alvise Trissino, e dopo il 1532 visse per qualche anno ora a Vicenza ed ora nella sua villa di Cornedo. A Cricoli, presso Vicenza, fabbricò un magnifico palazzo, dove splendidamente ospitava i visitatori più cospicui

della sua città, palazzo che esiste tuttora, quantunque ridotto in uno stato ben triste. Dal 1538 al 40 dimorò, eccetto qualche interruzione, a Padova; dopo, fino al 1545, per lo più nell'isola di Murano presso Venezia. Una lite col figlio del primo letto, Giulio, gli amareggiò gli ultimi anni di vita; il figlio la condusse senza nessun riguardo verso il padre, in onta ad ogni sentimento figliale, e il padre a sua volta colla maggiore durezza, arrivando fino a denunciare nel suo testamento il figliuolo come reo d'eresia; il che ebbe per quest'ultimo le più gravi conseguenze. Dal 1545 al 47 il Trissino visse di nuovo a Roma. Da vent'anni egli lavorava intorno al suo poema eroico, *L'Italia liberata da' Goti*; e per esperimentare il giudizio del pubblico ne mise dapprima a stampa a Roma nel 1547 solo una terza parte, nove libri dei ventisette; l'anno dopo apparve il resto a Venezia. Egli dedicò il poema all'imperatore, cui aveva voluto compiacere inserendo nel canto XVI l'invettiva contro il clero e la santa sede; ma fece però stampare senza di essa gli esemplari del volume destinati al papa e agli ecclesiastici, per non correre neppure il rischio di perdere il favore di questi; mancanza di carattere che il Trissino aveva comune con molti suoi contemporanei, ma che in lui è più deplorevole che negli altri, attesa la sua condizione indipendente. Naturalmente egli sperava di ricevere da Carlo V una ricompensa considerevole, e invece si vide deluso, perché allora l'imperatore non aveva nulla d'importante di cui potesse disporre. Non ostante la sua età avanzata il Trissino fece poi ancora un viaggio in Germania, nell'aprile del 1550, ma pare che non abbia incontrato l'imperatore ; tornato, morì poco dopo a Roma, l'8 dicembre del 1550.

Nella poesia epica, Aristotile fu il suo maestro, Omero la sua guida, come egli dice nella dedica. La favola dell'*Italia liberata* costituisce un'azione unica e vasta. La sconfitta degli Ostrogoti e la liberazione dell'Italia per opera di Belisario mandato dall'imperatore Giustiniano, parve al Trissino materia adatta all'epopea poco meno che l'ira d'Achille. Ciò che mette Omero al disopra dei poeti romani è la grande evidenza, l'immediatezza con cui ci pone le cose dinanzi agli occhi. Il Trissino quindi lo imita, per quanto è possibile, introducendo numerosi discorsi, che dànno vita ai personaggi stessi, descrivendo le particolarità, i vestiti, le armi, i palazzi, gli accampamenti, indicando esattamente le circostanze d'ogni avvenimento, facendo un uso frequente delle similitudini.

Sennonché in Omero tutto ciò era effetto di un'ingenua maniera di concepire; era tradizione che la fantasia popolare aveva compenetrata e poeticamente trasformata. Nel Trissino invece quei particolari si accumulano intorno ad un'arida narrazione storica riflessa. Le vesti e le masserizie domestiche, le piccole faccende della vita giornaliera sono poetiche nei racconti d'un'età eroica e favolosa, non nella storia. Agamennone che indossa gli abiti e l'armi, non perde per ciò nulla della sua grandezza; all'incontro l'imperatore Giustiniano diventa comico, quando sentiamo che il suo cameriere gli infila la camicia e le calze e gli porge acqua e asciugamani. Di ciò si avvide anche il Trissino o almeno non ripeté spesso tali scene. I lunghi discorsi degli eroi omerici ci appaiono perfettamente naturali; ma non si può far chiacchierare incessantemente con quella prolissità i personaggi d'un'età storica positiva, come se non avessero proprio altro da fare. Al Trissino non viene neppure in mente che la diversità della materia e del tempo possa richiedere in certi punti qualche modificazione; tanto la sua imitazione è servile. Ma v'era però una cosa che egli non poteva trasferire tal quale dal modello nell'opera sua e che pur era di grande importanza, l'apparato mitologico. Lo strano ripiego cui ricorse, basta a caratterizzare la sua inettitudine. Egli non fece se non trasformare ciascuno degli dei pagani in un angelo dello stesso nome, al quale si credette quindi licenziato a lasciare tutte le funzioni della corrispondente divinità classica. Così in luogo di Oneiros appare l'insulso angelo Onerio; in luogo di Pallade l'angelo Palladio, in luogo di Marte l'angelo Gradivo, in luogo di Nettuno l'angelo Nettunio e va dicendo, come se quelle divinità fossero abbastanza cristianeggiate ed ammodernate colla sola aggiunta della parola *angelo*. Inoltre, quantunque il Trissino credesse di essersi sollevato molto al disopra della maniera poetica propria dell'irregolare romanzo cavalleresco, quantunque abbia chiamato il poema dell'Ariosto il *Furioso* « che piace al vulgo » (lib. 24), tuttavia non seppe neppur fare a meno dei vecchi elementi romanzeschi. Anch'egli inventa intrighi d'amore, e nel suo poema s'insinuano sotto il pretesto dell'allegoria storie di avventure e d'incantesimi, come quelle di Faulo e della fata Plutina, differenti dalle storie dei poemi romanzeschi solo per questo che nell'*Italia liberata* il fantastico perde ogni attrattiva per la pedanteria e la pesantezza con cui è trattato.

Il poema è rimpinzato d'erudizione. Nella dedicatoria l'autore

dice di aver dovuto percorrere quasi tutti i libri dell'antichità greca e latina per raccogliere le dottrine, le storie, gli ornamenti che introdusse nella sua opera; e infatti descrive con iscrupolosa esattezza, attenendosi agli antichi autori, la costituzione e la partizione dell'impero romano, l'ordinamento dell'esercito, le esercitazioni dei soldati, i movimenti delle truppe, la pianta dell'accampamento, talché in siffatti luoghi il suo poema è divenuto addirittura un trattato d'antichità romane.

Naturalmente anche per ciò che concerne la forma il Trissino non poteva star pago alle consuetudini de' romanzi; la rima non gli pareva adatta ad una narrazione continuata, perché la sminuzza in periodi regolarmente ripetentisi; e perciò scelse il verso sciolto, che egli aveva già usato nella sua tragedia introducendolo per primo in un'opera di notevole estensione. Ma per la sua mancanza di attitudini artistiche egli non era l'uomo che potesse dar vita e movimento ad una forma così difficile ad usarsi in una lunga narrazione; il suo verso e la sua lingua mancano di qualsiasi elevatezza poetica, e spesso chi legge i suoi versi, crede di leggere solo della cattiva prosa.

Un argomento storico, non favoloso, è di per sé poco adatto all'epopea; e per giunta il Trissino aveva preso il suo da un'età che è in modo singolare priva di poesia, l'età dell'impero bizantino. Non essendo poeta per natura, non seppe neppure rendere interessante la sua materia in qualche punto, come aveva saputo il Petrarca nella sua *Africa*. L'*Italia liberata da' Goti* è un'opera d'impareggiabile aridità e monotonia, e fa persino meraviglia che l'autore stesso abbia potuto illudersi tanto da promettersene gloria immortale (Son.: *Io son pur giunto al desiato fine*). I contemporanei ne giudicarono rettamente; quasi in uno stesso giorno il poema fu pubblicato e sepolto, come ebbe a scrivere Bernardo Tasso (*Lett.* II, 426).

Dopo la tragedia e l'epopea, il Trissino volle tentare anche la terza delle principali forme della poesia, la commedia. I suoi *Simillimi*, che apparvero nel 1548, sono un'imitazione dei *Menaechmi* di Plauto, la cui favola egli riprodusse fino nei più piccoli particolari senza riuscire ad appropriarsi l'arguzia vigorosa del comico latino. Ma secondo la sua opinione che poneva l'antichità greca al disopra della romana, volle accostarsi alla forma più antica della commedia attica, sopprimendo il prologo, che reputava con-

trario alle regole dell'arte, e introducendo il coro. Ma quei canti solenni fanno una figura abbastanza strana tra la frivolezza dell'azione, poiché l'autore trapiantò senz'altro nella commedia il coro tragico.

Anche nelle opere poetiche il Trissino mostra di non essere altro che un erudito, onde le sue fatiche riuscirono più feconde quando egli non ebbe altra pretensione che questa, quando cioè attese a lavori scientifici sull'arte poetica e sulla lingua. Egli fu il primo che dopo il secolo XIV tentasse di determinare in un'opera comprensiva le regole della poesia italiana, perché nel Bembo si trovavano solo osservazioni spicciolate. Si diede poi gran pensiero delle minuzie grammaticali e scrisse egli stesso anche una piccola grammatica elementare italiana e più tardi una latina. Mentre faceva questi studi, si avvide delle deficienze dell'ortografia italiana e pensò di porvi rimedio coll'introduzione di alcune nuove lettere. Distinse l'*e* aperto dal chiuso e lo indicò coll'ϵ greco, come l'*o* aperto coll'ω greco; pare anche che egli abbia introdotte queste designazioni di *aperto* e di *chiuso* e in generale che per primo abbia riconosciuto in teoria questa differenza dei suoni, spintovi dal greco. Voleva indicare la *z* dolce con ζ e distingueva *j* e *v* consonanti dalle vocali *i* ed *u*, colle quali erano state fino allora confuse nella scrittura. Nel 1524 il Trissino fece stampare la *Sofonisba* ed altri scritti con quei nuovi caratteri, e ancora lo stesso anno pubblicò una lettera a Clemente VII, che li dichiarava e ne giustificava l'uso. Allora una fiera disputa si accese intorno a codesta riforma ortografica: Lodovico Martelli nella sua *Risposta alla Epistola del Trissino*, Claudio Tolomei sotto il pseudonimo di Adriano Franci col suo dialogo *Il Polito*, Agnolo Firenzuola nel suo *Discacciamento delle nuove lettere*, Niccolò Liburnio nel *Dialogo sopra le lettere del Trissino* lo assalirono dichiarando la riforma inutile, cattiva, atta a generar confusione e neppure nuova; Vincenzo Oreadini da Perugia la difese molto goffamente nel suo *Opusculum in quo agit, utrum adjectio novarum literarum Italicae linguae aliquam utilitatem pepererit*. Tutti questi scritti apparvero nel 1525 e 26; ma il Trissino non si lasciò sgomentare ed anzi nei suoi *Dubbii grammaticali*, pubblicati nel 1529, fece un altro passo avanti; conforme alla designazione greca dei suoni, invertì la regola fino allora seguìta nell'uso di o e di ω (ω significò da allora in poi l'*o* chiuso), introdusse inoltre accanto all'*s* un ς (*s* dolce) e pro-

pose di scrivere innanzi ad *i* atono *k*, invece di *ch*, e di sostituire *gli* con *lj*. Ma i suoi avversari, che erano tutti toscani, erano stati feriti più che dall'introduzione dei nuovi segni, dal parlare ch'egli faceva nella sua lettera, di lingua italiana anzi che di lingua toscana e d'una *pronunzia cortigiana*, che non sempre si accordava colla fiorentina. Il Trissino nelle sue idee intorno alla lingua seguiva interamente la teoria di Dante e credeva che esistesse una lingua comune, partecipe di tutti i dialetti e da tutti diversa.

Queste idee egli aveva difeso già nel 1513 negli Orti dei Rucellai durante il suo soggiorno a Firenze, e i letterati di quella brigata avevano impugnato con argomenti vari, ma molto cattivi, l'autenticità del libro di Dante *De vulgari eloquentia*. Allora o poco dopo deve essere stato composto l'originalissimo *Dialogo sulla lingua* del Machiavelli, perché egli parla d'una disputa sul nome della lingua, che aveva avuto luogo nei giorni precedenti e che lo induceva a scrivere. Il Machiavelli non dubita dell'autenticità del libro dantesco, ma attribuisce le dottrine dell'Alighieri al suo odio contro la patria, e perciò lo biasima aspramente. Egli sottopone il poeta della *Commedia* ad un severo interrogatorio, in cui con drammatica vivacità lo costringe punto per punto ad ammettere di avere scritto fiorentino e poi lo lascia partire convinto e pentito. Se si accettano certe parole forestiere, dice il Machiavelli, ciò non vuol mica dire che non si parli più fiorentino, perché ogni lingua ha di tali parole; quel che importa è la pronunzia, la flessione e la costruzione, anche se i vocaboli si possano trovare altrove; e nell'italiano pronunzia, flessione e costruzione sono fiorentine. Dante e tanti altri furono ingannati dal fatto che gli scrittori del resto d'Italia avevano preso la loro lingua dai Fiorentini, così che essi credettero di ritrovare in diversi luoghi il loro proprio modo di parlare. In tal modo il Machiavelli coglie l'aspetto essenziale della questione sull'origine della lingua letteraria, con un'acutezza di cui nessun altro diede prova in quel tempo. Del suo dialogo, quantunque ancora inedito, pare siasi giovato Lodovico Martelli nello scritto polemico menzionato, perché egli si vale spesso dei medesimi argomenti per combattere il Trissino. Come risposta, questi pubblicò il trattato di Dante (1529); ma poiché lo stile gli sembrava troppo rozzo ed oscuro, commise l'errore di darne solo una traduzione italiana, nella quale per di più non mancano grossi equivoci nell'interpretazione del testo. Così molti continuarono ancora

ad impugnare l'autenticità dell'operetta dantesca; fra gli altri anche il Varchi ed il Gelli. Nello stesso anno 1529 venne alla luce il dialogo del Trissino, *Il Castellano*, nel quale egli introduce il suo morto amico Giovanni Rucellai a parlare con Filippo Strozzi, alla presenza del Sannazaro e d'altri. Il Rucellai era stato governatore (castellano) di Castel S. Angelo; indi il titolo dello scritto. Se si lascino da parte, dice il Trissino in persona del Rucellai, le diversità di pronuncia dei dialetti municipali di Toscana, si ha una lingua comune toscana; similmente se si tolgano dai dialetti delle diverse province italiane le differenze della pronuncia, delle maniere di dire e dei vocaboli, tutti insieme daranno una lingua comune italiana. Ma egli poi non si domanda se questa unificazione possa aver luogo in modo che qualche cosa sopravanzi. Il Trissino vuol riconoscere come fiorentini soltanto quegli elementi linguistici che non esistono affatto nelle altre regioni, e non osserva che qui la questione sta nella forma, non nei vocaboli, la maggior parte dei quali è naturalmente identica dovunque, anche nelle altre lingue romanze. Egli stesso, che di solito era così curante della regolarità e della correttezza, usò abbastanza spesso ne' suoi scritti forme provinciali, anzi le pose nella sua grammatica accanto alle toscane, con parità di diritti; il che non fece per ignoranza, ma a bella posta. Messer Giangiorgio credeva che Dante e il Petrarca avessero fatto come Omero ed avessero riunito nella loro lingua elementi propri di tutti i dialetti. L'Oreadini, suo sostenitore, giunse perfino ad additare il tanto biasimato Boiardo come il più alto modello di stile, perché aveva messo a profitto non solo il toscano, ma tutta la lingua italiana. Il Machiavelli e il Martelli avevano ragione, quando parlavano soltanto dell'origine della lingua; ma non si accorgevano che anche un dialetto solo, nobilitato e depurato grazie all'uso letterario, poteva diventare la lingua comune di tutte le persone colte della nazione; la lingua traeva bensì origine da Firenze, ma era divenuta italiana, ed il Trissino e quelli che la pensavano come lui avevano piena ragione di chiamarla così; soltanto alla loro volta si ingannavano rispetto all'origine. La disputa si protrasse ancora a lungo; nell'Italia settentrionale prevalevano le opinioni del Trissino, che furono specialmente sostenute da Girolamo Muzio padovano nelle sue *Battaglie per la difesa dell'italica lingua*, pubblicate solo nel 1582, dopo la sua morte; Claudio Tolomei da Siena nel suo dia-

logo *Il Cesano* (1554) voleva che la lingua fosse considerata come comune a tutta la Toscana e prendesse nome da quella regione; i fiorentini Giov. Battista Gelli nel ***Ragionamento intorno alla lingua*** (1551) e Benedetto Varchi nel dialogo *L'Ercolano* (scritto nel 1560, pubblicato nel 1570) dichiaravano fiorentina la lingua e come il Tolomei, davano un gran peso all'uso vivo delle persone colte; il Gelli affermava esser questo il vero legislatore. Ma in fine ebbero però il sopravvento i principî del Bembo, che accostavano sempre più l'italiano alla condizione d'una lingua morta.

In generale il poema del Trissino fu considerato come un tentativo fallito, e chi si accinse nuovamente all'impresa di dare al poema eroico una maggiore regolarità, non lo imitò; anzi non pure usò la forma metrica dell'ottava, ma si mantenne più fedele all'assetto esterno e alle qualità caratteristiche dei romanzi. In ambedue i poemi di Luigi Alamanni, il *Girone* e l'*Avarchide*, è evidente, ancorché in grado diverso, che l'autore tende a trasformare il poema cavalleresco accostandolo all'epopea classica. La materia d'entrambi deriva dalla leggenda brettone, alla cui scelta possono aver contribuito il soggiorno dell'Alamanni in Francia e il gusto di quel pubblico.

Il nome di Luigi Alamanni è onorevolmente legato alla storia dell'ultima lotta che la repubblica di Firenze sostenne contro la signoria medicea per la sua libertà. Nato il 28 ottobre del 1495, egli fu, come s'è visto, tra quei giovani che negli Orti dei Rucellai ascoltavano pieni d'entusiasmo le parole del Machiavelli; prese parte alla congiura contro il cardinal Giulio nel 1522 e dopo la scoperta di questa, riuscì a salvarsi, cercando rifugio in Francia, dove trovò protezione presso il re Francesco I. Nel 1527 dopo la cacciata dei Medici ricomparve a Firenze e per mezzo di Andrea Doria, cui era legato d'amicizia, si adoperò a procurare alla repubblica il favore di Carlo V; ma caduto per ciò in sospetto del partito dominante, dovette abbandonare la sua città. Un ultimo servigio prestò ancora alla patria raccogliendo per essa a Lione un sussidio di ventimila ducati dai mercanti fiorentini colà residenti. Caduta Firenze, fu confinato in Provenza e avendo rotto il confine, fu dichiarato ribelle nel 1532. Quando Caterina de' Medici sposò il principe Enrico, ella creò l'Alamanni suo maggiordomo; Francesco I e poi Enrico II lo favorirono e si valsero di lui in parecchie ambascerie. Egli morì ai 18 d'aprile del 1556 ad Amboise.

Ne' suoi versi amorosi l'Alamanni celebrò costantemente due dame nello stesso tempo, una Flora e una Cintia. Sono nomi allegorici, ma a giudicare dal tòno delle poesie pare indubitato che designassero persone reali. Flora, che per confessione dell'Alamanni fu la sua prima e più ardente passione, egli la chiamò così dalla sua città; talché amore e carità di patria si fondono nei versi del poeta in un unico affetto. Anche l'eroina della sua commedia è una Flora.

La passione politica, l'odio contro gli oppressori della sua città e del suo paese fu il più vivo e durevole sentimento dell'Alamanni, che lo espresse con bella vigoria, specialmente nelle sue tredici satire ispirate dalle invettive dantesche. Quel sentimento egli manifesta anche in alcuni luoghi della *Coltivazione*, poema didascalico in sei libri e in versi sciolti, che fu bensì ammirato, ma più che per altro per la scioltezza della forma. Estesa com'è, quest'opera non poté riuscire attraente, perché il poeta vi fece troppo scarso uso di quegli spedienti esornativi di cui si giovarono i didascalici latini. L'Alamanni fu il primo che trattasse in un poema italiano della coltivazione dei campi e dei giardini; ma Giovanni Rucellai lo aveva preceduto nel comporre un poema didascalico italiano di qualche estensione ed era stato più felice di lui fin nella scelta della materia. Nelle sue *Api*, pure in isciolti (1524), egli descrisse la vita di questi insetti, la quale, essendo il ritratto costante dell'attività umana, gli offerse occasione di osservare amorosamente la natura nella meravigliosa sapienza ed eccellenza delle sue opere meno appariscenti. È certo però che il Rucellai raggiunse una più alta perfezione, anche perché in gran parte non fece se non tradurre dalle *Georgiche* di Virgilio.

Ai suoi protettori francesi l'Alamanni si mostrò molto grato; le lodi di Francesco I, di Margherita di Valois e d'altri membri della famiglia reale, che egli inserì negli *Inni*, nelle *Selve*, negli epigrammi, nella *Coltivazione* e nei poemi, riboccano, secondo il costume del tempo, di esagerazioni e di servilità; in Francia l'ardente repubblicano divenne, come tanti altri, un buon servo del re. Francesco I negli ultimi anni del suo regno indusse il poeta a rielaborare il romanzo francese in prosa *Guiron le Courtois* e a farne un poema italiano, il quale vide la luce a Parigi nel 1548, appunto sotto il titolo di *Girone il Cortese*, diviso in 24 libri e dedicato ad Enrico II. Naturalmente l'autore non traduce il suo

modello, ma pur gli rimane discretamente fedele e abbastanza spesso lo segue passo passo, diffondendosi nella pittura dei particolari, ampliando i discorsi dei personaggi o aggiungendone di nuovi e dando maggiore sviluppo alla rappresentazione degli affetti. Quando se ne allontana e tralascia qualche cosa o introduce qualche nuova invenzione, lo fa principalmente per mantenere, quanto è possibile, l'unità dell'eroe e non interrompere la catena delle sue avventure o per metterne in più viva luce il valore. Data la sua materia, l'Alamanni non poteva pensare all'unità dell'azione, ma cercò almeno l'unità nella persona dell'eroe; tuttavia non raggiunse compiutamente neppur questa, non avendo voluto allontanarsi troppo dalla sua fonte; di qui, per es., la lunga digressione che tratta di re Meliadus, nei libri VII e VIII. Sennonché nel poema dell'Alamanni scompare l'antica varietà dei romanzi cavallereschi; rimane quasi sempre sulla scena il solo Girone; scompare lo scherzo e l'ironia, che mancavano già anche negli imitatori dell'Ariosto, come p. es. nel Brusantini. Nel poema cavalleresco penetra un intento morale; Girone è un modello di virtù ed è questo, secondo l'autore, il vanto del poema; da quell'eroe la gioventù deve apprendere le virtù cavalleresche, deve imparare come si debba essere costanti, coraggiosi, timorati di Dio, pieni d'amore per il prossimo, cortesi ed onesti verso le donne. Certo le fonti presentavano gli eroi come forniti di altissimi pregi; ma il Boiardo e l'Ariosto avevano deriso e distrutto quella perfezione, che l'Alamanni prende nuovamente sul serio.

Alla sua morte l'autore lasciò inedita l'*Avarchide*, che suo figlio Battista, vescovo di Mâcon, pubblicò nel 1570. Quivi l'Alamanni per dare al suo poema i pregi dell'epopea classica, ebbe lo strano pensiero di riprodurre semplicemente sotto nomi diversi le figure e gli avvenimenti principali dell'*Iliade*. Invece di Troia è assediata la città di Avarco nella Gallia (1); ne è signore un vandalo discendente da Stilicone, Clodasso, il quale la ha presa al re Ban, padre di Lancillotto. Il re Artù vuole riconquistarla; lo sostengono i Franchi sotto il comando di quattro figli di Clodoveo, mentre alleati di Clodasso sono i Borgognoni, i Goti, i Vandali, ecc. Come Omero l'ira d'Achille, così l'Alamanni canta l'ira di Lan-

(1) L'*Avaricum* di Cesare, cioè Bourges.

cillotto, il quale sdegnato per un'offesa ricevuta dal re Artù, si è ritirato dai combattimenti. Artù è Agamennone; Clodasso, Priamo; Galealto, re delle isole lontane, Patroclo; l'irlandese Segurano, genero di Clodasso, è Ettore; Lago, re delle isole Orcadi, Nestore; la fata Viviana, Tetide, e via dicendo. Così abbiamo una scimmiottatura continuata della narrazione omerica, di cui mancano necessariamente gli elementi poetici. Anzi tutto la guerra di Avarco è una storia cervelloticamente inventata dal poeta, nella quale le figure della favola brettone perdono la loro attrattiva romanzesca. Tali personaggi fantastici non potevano divenire eroi da epopea, né loro si addicevano le azioni che compiono nell'*Iliade* gli eroi greci pieni di energica realtà. Spesso lo spirito cavalleresco brettone, contrastante colla fierezza degli avvenimenti, costrinse il poeta a modificazioni che sono in contradizione col carattere complessivo dell'opera, e poiché Artù e i suoi erano cristiani, gli fu impossibile accettare per essi il mondo degli dei omerici, mentre il farlo per la parte che si riferiva ai nemici, sarebbe stata una pura formalità. Mutati i costumi, anche alcuni dei fatti omerici che l'autore ha mantenuto, non hanno più senso; come, per es., che Lancillotto trascini seco nell'accampamento i cadaveri dei nemici uccisi che pure egli onora altamente, e che Clodasso ne implori con preziosi doni la restituzione, quasi disperando di ottenerla, mentre è ben conosciuta la magnanimità di Lancillotto. Finalmente manca a tutte quelle lotte un giusto motivo, un'Elena.

L'indifferenza con cui il pubblico accolse i poemi del Trissino e dell'Alamanni, fu un avvertimento salutare per Bernardo Tasso, che nel comporre il suo *Amadigi* prima s'era messo per la medesima strada (*Lett.* II, 396, 423). Il padre di Torquato, nato a Venezia nel 1493 di nobile famiglia bergamasca, studiò a Padova, dove si guadagnò l'amicizia del Bembo; divenne segretario del conte Guido Rangone, e mentre nel 1528 era a Parigi per affari di lui, entrò al servigio di Renata, figlia di Luigi XII e moglie del principe Ercole d'Este. Nel 1532 lasciò la corte ferrarese e divenne segretario del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino. In questo ufficio egli condusse una vita assai randagia; accompagnò il suo signore a Tunisi nel seguito dell'imperatore (1535), fu due volte in Ispagna (1537 e 39) e andò di nuovo in Francia ed in Fiandra (1544). Ma poi il principe, volendo procurargli la quiete necessaria a' suoi lavori letterari, gli concesse una ricca

entrata e gli permise di ritirarsi a Sorrento. A Gand aveva promesso a don Luis de Avila, a don Francisco de Toledo e ad altri gentiluomini spagnuoli di scrivere un poema italiano prendendo a soggetto la storia di Amadigi di Gaula (*Lett.* I, 198, 211), e a Sorrento si accinse allora a colorire questo disegno. Almeno fin dal 1536 aveva sposato Porzia de' Rossi, di famiglia pistoiese; nel 1536 o nel 37 gli era nata la figlia Cornelia e nel 1544 Torquato. Ma nel 1547 la pace e la felicità di Bernardo furono bruscamente troncate. Dopo la rivolta di Napoli contro il viceré provocata dall'introduzione dell'Inquisizione, il principe di Salerno, andato ambasciatore della città a Carlo V, cadde in disgrazia dell'imperatore e passò quindi a parte francese. Egli fu dichiarato ribelle, e la stessa sorte toccò a Bernardo, che in una lettera aveva consigliato il suo signore ad accettare la fatale legazione (v. *Lett.* I, 564) e si era compromesso con certi severi giudizi sull'imperatore (*Lett. ined.* 184). I suoi beni furono confiscati, ed egli seguì il principe a Venezia e a Ferrara e ritornò per incarico di lui in Francia (1552-53). Quando sul principio del 1554 pose stanza a Roma, dove fece venire anche Torquato, Bernardo versava in tali strettezze, che aveva appena da vestirsi; la perdita della diletta consorte Porzia, morta a Napoli di crepacuore nel 1556, lo accasciò del tutto, e di nuovi dolori gli furono causa i fratelli di lei, che gli contesero anche la dote della moglie. Pensò allora a farsi ecclesiastico, ma poi smise l'idea. Nel 1556 trovò rifugio presso il duca Guidobaldo d'Urbino, col quale visse due anni.

A Sorrento aveva dato ordine fino nei particolari alla materia del suo *Amadigi* e dapprima aveva cominciato a stendere tutto il racconto in prosa. Lasciati da parte parecchi fatti della favola, l'argomento gli presentava « una perfetta azione d'un uomo », come l'*Odissea* e l'*Eneide*; ed egli voleva imitare in ogni cosa Virgilio ed Omero. Avrebbe anche usato volentieri il verso sciolto, ma il principe desiderava ottave (*Lett.* I, 168). Bernardo Tasso dunque cominciò il suo poema con gli stessi intenti che il Trissino; l'azione unica doveva essere costituita dalla disperazione di Amadigi; e con tale concetto compose dieci libri (*Lett.* II, 396). Ma più tardi si ricredette interamente, a che contribuì non poco la pubblicazione dello scritto del Giraldi sui romanzi (1554). In una lettera diretta all'erudito ferrarese nell'estate del 1556, Bernardo ci si mostra in perfetto accordo con lui e passato armi e bagaglio nel campo del-

l'Ariosto (*Lett.* II, 192). Egli loda il Giraldi per la difesa del cantore d'Orlando e dichiara che questa ha fatto un gran piacere anche a lui e lo ha liberato da una fatica cui avrebbe dovuto sobbarcarsi, essendo risoluto di seguire nel suo poema le orme dell'Ariosto. Giustamente, dice il Tasso, il Giraldi dimostra che la nuova poesia romanzesca è cosa del tutto diversa dall'epopea classica, come quella che si attiene alla maniera degli antichi rapsodi, i quali cantavano le gesta degli eroi alla tavola dei principi. Ma se anche quella forma di poesia non potesse essere legittimata mediante un'origine antica, non per questo si dovrebbe rinunziarvi; il poeta deve giovare e dilettare; ma il pubblico desidera principalmente il diletto, e questo la poesia romanzesca produce, mentre ora la forma dell'epica classica stanca. Perciò se prima Bernardo intendeva seguire gli antichi nell'organamento del suo poema e l'Ariosto solo in un'esteriorità, nel metro, ora invece restringe l'imitazione classica alle esteriorità, agli ornamenti rettorici. Sennonché questo classicismo dello stile diviene in lui esagerazione; mancando al suo argomento un intimo significato, il poeta, come molti altri suoi coetanei, cerca l'elevatezza e la dignità nell'ampolloso, che ci rimbomba alle orecchie dal principio alla fine dell'opera. Con tali fronzoli egli credeva di aver superato la bella semplicità dell'*Orlando Furioso* (*Lett.* III, 144).

Bernardo Tasso derivò la materia del suo poema da un libro di genere diverso dai romanzi francesi, dallo spagnuolo *Amadis de Gaula* nella forma che gli aveva dato Garcí-Ordoñez de Montalvo. Questo libro, sorto sotto l'influenza d'un gusto raffinato e stampato verso il 1492, è molto prolisso, rettorico, declamatorio, scritto in uno stile ridondante e fiorito, ricco di dialoghi, di monologhi e di riflessioni di considerevole estensione. Perciò Bernardo non aveva come l'Alamanni da ampliare, ma invece per lo più da abbreviare fortemente, perché se avesse voluto esporre i fatti del suo originale colla stessa ampiezza e inoltre aggiungere qualche cosa di sua invenzione, il suo libro non sarebbe mai arrivato alla fine. Talvolta egli condensò tanto la materia da divenire quasi incomprensibile (per es. XXXIII, 26); non poco tralasciò interamente; qualche cosa spostò; insomma si permise la più grande libertà. All'unico filo del racconto ne intrecciò due altri, aggiungendo di sua propria invenzione gli amori di Alidoro e della viragine Mirinda

e di Floridante e Filidora all'amore di Amadigi ed Oriana (1). Egli considerava ormai la pluralità delle azioni, la varietà e la vicenda multiforme degli avvenimenti come parti essenziali del genere letterario da lui trattato e dava loro gran peso. Ma aveva un concetto storto della varietà o non sapeva maneggiarla abilmente. Il Boiardo e l'Ariosto saltavano da un racconto all'altro quando vedevano che altrimenti l'interesse si sarebbe potuto raffreddare; Bernardo Tasso cambia meccanicamente secondo uno schema determinato tanto per cambiare, e lo fa ancor più spesso de' suoi predecessori, credendo di accrescere il diletto coll'aumentare la frequenza dei cambiamenti. Ma le sue storie, poco divertenti per sé stesse, difficilmente potevano divenire più dilettevoli se tagliate a pezzi e rimescolate insieme.

Già la fonte spagnuola conduceva Bernardo ad un uso frequente dell'elemento misterioso, ad introdurre le fate che prenunciano cose avvenire, che portano armi e notizie, e ad altre simili invenzioni. Egli diede una parte ancora maggiore a questo elemento mediante apparizioni meravigliose, sogni e fantasmi dell'aria e dell'acqua. Di qui viene al suo racconto un non so che di troppo vago, di fluttuante, di nebuloso, e questa impressione è resa più forte dallo stile, che per la sua astrattezza manca d'ogni evidenza. Come al tempo del Boccaccio — si rammenti il *Filocolo* — anche allora, nel secolo XVI, pareva cosa disdicevole ad uno stile elevato chiamar semplicemente le cose col loro nome. Nell'*Amadigi* è specialmente caratteristico l'uso frequente delle astrazioni personificate; la vittoria e l'onore, l'allegrezza e il piacere scendono dal cielo ed aleggiano su penne purpuree intorno agli eroi; il timore e la vergogna si pongono fra gli amanti Mirinda e Alidoro (XXXVII, 23); la concordia e l'onestà li avvolgono in aurei lacci (LXXXI, 84). L'unico mezzo di cui Bernardo si vale per dare evidenza alla rappresentazione, sono le similitudini, che egli spesso accumula oltre misura, ma che usate così meccanicamente vengono meno al loro vero scopo. Inoltre esse sono talvolta di assai cattivo gusto (come LXXV, 27) e rivelano una grande povertà d'invenzione; le medesime similitudini della lotta

(1) L'amore di Floridante e Filidora doveva esser del tutto allegorico, e dapprincipio il poeta aveva intenzione di far discendere da Floridante i Sanseverino, il che lasciò da banda quando il principe gli tolse la sua protezione (*Lett.* II, 227; III, 141).

dei venti, del mare e dello scoglio, del leone, del lupo, ecc., ritornano continuamente.

L'uniformità dei paragoni e altri generi di monotonia che lo Speroni gli rimproverava, Bernardo scusava coll'esempio d'Omero, colla sua cattiva memoria e adducendo i viaggi e le incomodità d'ogni fatta fra cui aveva dovuto mettere in iscritto il poema (*Lett.* III, 141). Ma la monotonia stava nella maniera stessa della rappresentazione, perché nel poema manca ogni sfumatura e lo stesso tòno ampolloso domina ininterrotto. Tutti i cavalieri sono d'insuperabile valore, tutte le dame d'impareggiabile bellezza, e tutti signoreggia un unico sentimento. In confronto colla gagliardia delle azioni l'amore è sdolcinato, sentimentale, languido, lagrimoso, come l'autore lo trovava rappresentato nel romanzo spagnuolo. E gli eroi sono pieni d'alta virtù, sempre fedeli alle loro dame, e se cadono in fallo, gli è perché sono accecati da qualche magia, come nel caso di Alidoro e Lucilla. L'amore onesto è esaltato ed è quindi schivata l'oscenità, che era uno dei soliti ingredienti del romanzo; certo neppure nell'*Amadigi* mancano interamente le situazioni lascive, ma sono soltanto accennate e non dipinte con compiacimento, come nei poemi anteriori.

Come l'Alamanni, così Bernardo Tasso narra tutti quei miracoli di valore, tutte quelle fiabe infantili di fate e di incantesimi, senza torcere il viso, come se egli stesso prestasse lor fede. Al mondo ideale della cavalleria, che viveva ancora soltanto nell'immaginazione, il poeta tenta invano di ridare una seria realtà, e loda con frasi altitonanti le perfette qualità delle sue nebulose figure, inteso a porgere insieme un ammaestramento al lettore. Egli voleva anzitutto divertire; ma anche giovare (*Lett. ined.* 148), e il paragone lucreziano del poeta col medico che nasconde l'amarezza della pozione aspergendo *di soave licor gli orli del vaso*, paragone divenuto famoso per opera del figlio Torquato, fu usato da Bernardo stesso non meno di quattro volte (*Amadigi* LI, 1; *Lett.* I, 200; II, 399; *Lett. ined.* 169). Anche l'erudizione classica disseminata per entro all'*Amadigi* aveva, come nel Trissino, un intento didattico; il poema doveva specialmente offrire suggerimenti utili all'esercizio dell'arte della guerra.

Alla corte d'Urbino Bernardo diede compimento al poema, e per desiderio della duchessa gliene leggeva ogni giorno un canto, presente di regola Bernardo Cappello, che doveva pronunciare il suo

giudizio (*Lett.* II, 293). Da lungo tempo e spesso Bernardo Tasso chiedeva consiglio allo Speroni per ogni suo scritto. Ora lo interrogò di nuovo, e poi interrogò il Giraldi, l'Atanagi, il Molino, Bernardino Pino, il Ruscelli, il Varchi ed altri. In tutto questo abbiamo il preludio di quella revisione cui suo figlio Torquato doveva sottoporre la *Gerusalemme*. Bernardo è pronto a cambiare secondo l'avviso altrui, anche contro la propria convinzione; ma si difende quanto può. Queste corrispondenze letterarie, questo chieder consigli, questo disputare, questo faticoso riflettere su ogni particolare sono abitudini caratteristiche d'un'età in cui la forza creativa era esausta; il poeta ponderava ogni suo passo e non si fidava del suo proprio giudizio. Non è dubbio però che c'era sotto un secondo fine; prima della pubblicazione lo scrittore voleva guarentirsi contro la critica, crearsi dei potenti alleati che avessero già manifestato il loro avviso e non potessero più disdirsi. Anche per un'altra ragione Bernardo non aveva più la libertà dell'Ariosto; egli si trovava già a vivere in un tempo in cui per ottenere i privilegi e specialmente l'approvazione dell'inquisitore, senza la quale non si concedeva l'*imprimatur* romano, egli era costretto ad escludere dal suo poema ogni cosa che potesse fare sgradevole impressione, massime ogni benché lieve satira politica. Di ciò parlano più volte le sue lettere, e da una allo Speroni del 12 marzo 1560 (III, 153) si apprende che egli aveva soppresso certe invenzioni satiriche e certi lamenti sulle sventure d'Italia.

Il principe di Salerno, parte perché egli stesso versava in istrettezze e parte perché Bernardo si trovava presso il duca d'Urbino e questi era passato nel 1558 al servizio di Spagna, gli tolse la provvigione di trecento ducati, di cui Bernardo aveva fino allora goduto. Indignato per ciò, egli che prima era stato solamente ospite del duca, entrò definitivamente al suo servizio e questi lo indusse a cambiare la dedica del suo *Amadigi* (*Lett.* III, 132; *Lett. ined.* 58, 60). Originariamente Bernardo lo aveva dedicato a Filippo, principe di Spagna; poi, dopo il 1547, al re di Francia, e nell'estate 1558 (*Lett.* II, 320) lo dedicò di nuovo a Filippo II; ma nelle prime stanze continuò a chiamarlo col nome di principe, per non lasciar vedere il cambiamento della primitiva destinazione. Il letterato del secolo XVI non aveva nessuna convinzione politica propria ed accettava senza difficoltà quella del suo protettore, la quale dava l'avviamento alla fiumana delle sue adulazioni.

Nel dicembre del 1558 Bernardo si recò a Venezia per soprintendere di persona alla stampa del poema, mentre continuava sempre a discutere coi revisori e a correggere. Finalmente nel 1560 l'*Amadigi* fu pubblicato in cento brevi canti; ma Bernardo non ne ritrasse quel plauso e quell'utile che se ne riprometteva; i suoi beni rimasero confiscati non ostanti tutti i suoi sforzi; due anni dopo la pubblicazione, neppure un esemplare del libro era ancora pervenuto in mano del re di Spagna. Da una delle tre azioni dell'*Amadigi* il poeta trasse un nuovo poema, il *Floridante*; ritornò dunque un'altra volta all'unità dell'eroe, che aveva respinta. Ma egli non arrivò a condurre a termine quest'opera, alla quale Torquato fece la chiusa e che pubblicò nel 1587. A Venezia Bernardo divenne cancelliere dell'Accademia veneziana di recente fondata; ma nel 1562 rinunciò a quel posto e costretto dal bisogno, cercò di nuovo servizio in una corte. Dopo aver dimorato breve tempo presso il cardinale Luigi d'Este, fu creato sul principio del 1563 segretario del duca Guglielmo di Mantova. In questo ufficio egli ebbe di nuovo a girar molto per affari del suo signore e non ostante l'età sua avanzata spiegò un'operosità instancabile. Tuttavia il duca vide che quell'ufficio diveniva troppo pesante per lui, e quindi lo mandò il 25 febbraio del 1569 come podestà ad Ostiglia, dove Bernardo morì fra le braccia di Torquato il 4 settembre dello stesso anno.

Dall'*Amadigi* Lodovico Dolce, amico di Bernardo, ebbe incitamento a trattare altri argomenti spagnuoli e scrisse un *Primaleone* ed un *Palmerino*. Altri presero la loro materia dall'antichità classica; il Lodovici compose un *Anteo*, il Giraldi un *Ercole*, il Bolognetti il *Costante*, e ancora l'inesauribile Dolce, che non poteva mai mancare, un poema *L'Achille e l'Enea* (1572), nel quale per ottenere una pluralità d'azioni unì insieme l'*Iliade* e l'*Eneide*, attenendosi strettamente al racconto classico, ma in certe esteriorità imitando l'Ariosto.

Giovan Battista Giraldi, che si aggiunse anche il nome di Cintio, nato a Ferrara nel 1504, fu professore di filosofia e di rettorica in quella città dal 1532 e segretario ducale dal 1547; insegnò dal 1563 al 66 nell'Università di Mondovì in Piemonte, colla quale trasmigrò nel 1566 a Torino, e dal 1568 al 71 nell'Università di Pavia; morì a Ferrara, sua patria, nel dicembre del 1573. Era un erudito senza attitudini alla poesia e poneva la teoria avanti a

tutto; onde scrisse prima del poema un *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, affinché non sembrasse che egli avesse posto mano all'opera a caso e apparissero chiare le sue intenzioni. Questo discorso che ha la data del 1549, comparve nel 1554 e trascinò il suo autore in un'aspra disputa di priorità con Giovambattista Pigna, che nel medesimo anno aveva pubblicato un suo scritto sullo stesso argomento. Il Giraldi poneva accanto all'antica epopea, che tratta di un'unica azione d'un solo eroe, ed ai romanzi, ove si narrano molte azioni di molti, una terza specie di componimenti, alla quale dovevano dare argomento molte azioni di un unico eroe e che, avendo comune coi romanzi la varietà, poteva piacere al pubblico moderno più che l'epopea classica. Di tal fatta è il suo poema stampato nel 1557; ma l'intento morale diventò per lui addirittura la parte principale ed egli trasformò Ercole in un modello di virtù, alterando secondo tale concetto la favola antica. Il Giraldi si dava poco pensiero di divertire i lettori, perché non aspirava al plauso della moltitudine (*Lett. di B. Tasso*, II, 295 sgg.); e infatti Bernardo Tasso lo assicurò che la sua opera era assai dotta e molto poco dilettevole (*Lett.* II, 348; *Lett. ined.* 167).

Il bolognese Francesco Bolognetti pubblicò nel 1565 i primi otto libri del suo *Costante*, e nel 1566 li ripubblicò insieme con altri otto; gli ultimi quattro rimasero inediti. L'eroe del poema è il proavo di Costantino, Costante, il quale, dopo la sconfitta dell'imperatore Valeriano fatto prigioniero dai Persiani, ritorna a Roma per preparare aiuti. Galeno, figlio di Valeriano, inalzato al trono per opera di Costante, diventa un tiranno sanguinario e non pensa alla liberazione del padre. Costante stesso deve fuggire e vuol andare a Palmira dalla regina Zenobia; ma è gettato da una tempesta a Marsiglia, dove ottenuto l'amore di Vittoria, regina della Gallia, la sposa e con lei fa di nuovo preparativi contro i Persiani. Ma una lunga serie di nuove avventure, nelle quali egli manifesta la sua eroica virtù, vincendo mostri, punendo malfattori e liberando principesse, ritarda il suo arrivo nell'Asia. La prosaica storia romana del periodo più tardo si mescola col romanticismo cavalleresco e colla mitologia classica. Costante è rappresentato come l'ultimo rifugio di tutta l'antica virtù romana e il capo stipite d'una grande stirpe d'imperatori. Perciò l'Olimpo s'interessa vivamente della sua sorte; Venere e Minerva continuamente si adoperano in suo favore e Giunone a' suoi danni; quando insorge una difficoltà, ecco subito

una divinità a superarla, talché l'azione umana perde tutta la sua importanza. L'autore si compiace nel descrivere gli dei, la loro vita, i loro palazzi; delle personificazioni d'esseri astratti fa un uso ancor più largo che non Bernardo Tasso, e di continuo introduce virtù, vizi, sentimenti in figura di persone reali. Egli possedeva un certo talento per il racconto e per la forma; ma questo non basta a rendere più attraenti la materia e le sue invenzioni.

In tutti i poemi che abbiamo studiato, si vede dunque un incerto andar a tentoni alla ricerca d'una forma di poema epico, che fosse adatta ai tempi e che non si riusciva a trovare. Colla *Gerusalemme* parve finalmente che si fosse trovata la vera epopea; eppure anche in questo poema la vitalità era appunto là dove l'autore non l'aveva cercata.

Nel secolo XVI si tentò spesso anche di riprodurre direttamente in lingua volgare i poemi greci e romani, cui tutti miravano come ai più alti modelli. L'*Iliade* fu tradotta in versi sciolti da Paolo la Badessa e da Francesco Nevizzano; in ottave da Niccolò Franco e per metà da Bernardino Leo da Piperno; l'*Odissea* in isciolti da Girolamo Baccelli ed in ottave da Lodovico Dolce. Fra i molti traduttori dell'*Eneide* ottenne il maggior plauso Annibal Caro. Egli si accinse negli ultimi anni di sua vita a questo lavoro, che fu stampato solo molto tempo dopo la sua morte, nel 1581. Gareggiando col capolavoro latino egli volle mostrare, come scrisse in una lettera del 14 settembre 1565, la forza e la ricchezza della sua propria lingua. Sennonché era allora opinione comune che nel tradurre bastasse rendere il senso, né si badava sempre all'efficacia plastica della parola in particolare; onde il Caro quantunque scriva con isquisitezza e nobiltà, sostituisce spesso alla semplice eleganza virgiliana la ricerca dell'abbondanza secondo il gusto del secolo XVI e diviene più prolisso anche per riuscire più chiaro; la traduzione è in pari tempo commento. Così una parte dei pregi peculiari dell'originale andò interamente perduta; ma tuttavia l'*Eneide* del Caro ebbe notevole efficacia nella letteratura, essendo divenuta il modello riconosciuto del verso sciolto, al quale il letterato marchigiano diede movimento e varietà mediante spezzature determinate dalle pause del senso.

Quantunque Omero e Virgilio fossero ammirati, pure nessuna delle grandi opere narrative tramandate dall'antichità corrispondeva meglio di quelle d'Ovidio allo spirito del Rinascimento.

Ovidio era anzi sotto certi rispetti proprio un precursore dell'Ariosto; anch'egli, tanto nelle *Metamorfosi* quanto nei poemi didattici, schierava artisticamente una storia accanto all'altra, passando con leggerezza da questa a quella, sempre attraente, sempre piacevole nella copiosa varietà delle cose narrate, senza serie intenzioni. Anch'egli conosce lo scherzo e l'ironia e col suo stile spiritoso e raffinato ama scoprire sottili contrasti nelle situazioni e giocare d'antitesi. A nessun altro poeta classico meglio che a lui si adattava quindi la forma ampia e ridondante dell'ottava, nella quale le *Metamorfosi* furono tradotte da Niccolò degli Agostini, il continuatore del Boiardo (1537), da Lodovico Dolce (1553), da Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561) e da Fabio Maretti (1570). Il Dolce divise i quindici libri in trenta canti più brevi e diede a ciascuno un'introduzione e una chiusa, com'era costume dei romanzi, inserendo in quella riflessioni, sentenze morali, allusioni al tempo del traduttore, e in questa rinvii al canto successivo. Spesso l'Anguillara parafrasa più che non traduca ed allarga in quadri e scene di considerevole ampiezza allusioni fugaci, massime quando sa di appagare il gusto del suo pubblico, come per es., nella disputa fra Giove e Giunone (III, 318 sgg.), dove cinque esametri e mezzo divengono non meno di 12 ottave. Ma l'opera d'Ovidio comporta tali adornamenti ed ampliamenti, e l'Anguillara, anche se in questi non è sempre felice, pur si muove per lo più con facilità e disinvoltura, e non ostante la sua libertà, sa trarre partito dalle bellezze dell'originale.

Le traduzioni d'Ovidio accompagnate da illustrazioni figurate ebbero molte edizioni e furono molto lette, anzi divennero libri popolari. Alcuni tradussero anche tratti spicciolati delle *Metamorfosi*, come Alessandro Piccolomini, Francesco Coppetta, Camillo Canzio e Domenico Veniero, o rielaborarono liberamente le favole narrate da Ovidio. In generale il racconto mitologico in forma di breve poema, sì in versi sciolti e sì in ottave, acquistò allora gran voga. Bernardo Tasso scrisse la *Favola di Piramo e Tisbe* e quella di *Leandro ed Ero*; Luigi Alamanni la bella e commovente *Favola di Narcisso* e quella di *Atlante*, arricchendole ambedue di graziose descrizioni, mentre nel *Fetonte* si attenne molto strettamente ad Ovidio. Girolamo Parabosco compose un *Adone*, di cui ebbe a giovarsi il Marino; Francesco Coppetta una *Favola di Psiche* rimasta incompiuta. Anton Giacomo Corso d'Ancona in un lungo

componimento in ottave rielaborò e abbreviò le *Metamorfosi* dalla fine del libro IX al principio dell'XI, facendo che gli apparisse in sogno Orfeo, il quale per distorlo dall'amore gli racconta la propria storia insieme con altre favole classiche. Giovan Francesco Bellentani da Carpi compose in isciolti tre miti di trasformazioni, *Piti*, *Peristera* ed *Anassarete*, aggiungendo in principio e alla fine considerazioni elegiache sul suo amore e sul suo dolore. Da questo genere di poemi mitologici, che ebbe molti cultori anche all'estero, specialmente in Francia e in Ispagna, derivò poi nel secolo XVII l'*Adone* del Marino, nel quale il racconto breve fu allungato forzatamente fino alle dimensioni dell'epopea.

XXIX.

La tragedia.

La *Sofonisba* del Trissino, la quale non ostante il suo scarsissimo valore poetico, corrispondeva allo spirito del tempo assai più che il poema dello stesso autore, determinò l'avviamento della tragedia italiana per tutto il secolo. Era un avviamento erudito; si procurava di seguire diligentemente, pedantescamente i precetti di Aristotile e l'esempio degli antichi; sicché la regolarità esteriore divenne la cosa principale, mentre scomparve quella semplice grandezza che un tempo aveva avuto la sua espressione nelle medesime forme. Il rispetto delle unità pareva la cosa più naturale, né si disputava molto intorno ad esse; già, il coro e la scena che rimaneva aperta negl'intermezzi fra un atto e l'altro e su cui sedevano anche alcuni degli spettatori, rendevano difficile l'allontanarsi da quella norma. Del resto nelle tragedie del secolo XVI il luogo immutabile è di solito designato molto vagamente e genericamente, come più tardi accade spesso nel Corneille, e non appena cerchiamo di determinarlo più precisamente, ne balzan fuori in molte scene le più grandi inverosimiglianze. L'unità di tempo impone uno svolgimento dell'azione ristretto, impone di principiare colla crisi. Di rado la catastrofe ha luogo sulla scena; essa è invece raccontata da un messo, da un servo o da altro simile personaggio, il che scema di molto l'effetto. Tal consuetudine era già negli antichi; ma negli autori italiani quei racconti si moltiplicano e si allungano. Come presso gli antichi, il coro non compare soltanto a certi determinati punti, dove l'azione s'interrompe, per esprimere ne' suoi canti riflessioni generali intorno ad essa, ma in alcune tragedie è sempre, in altre è spesso presente e partecipa al dialogo, per modo che gli attori possono di continuo manifestare colla più

grande comodità i loro sentimenti o dar notizie destinate allo spettatore. Così il coro diviene il confidente cui gli eroi spiattellano ogni segreto, perfino i loro malvagi disegni, come, per esempio, nella *Medea* di Euripide. Nel coro, che aveva dato origine a tutto il dramma, gli antichi potevano non sentire affatto l'elemento personale; per loro esso divenne la semplice incarnazione della coscienza morale e dell'interesse degli spettatori. Ma per uno spettatore moderno ciò non è naturale; egli vede pur sempre degli uomini dinanzi a sé, e quando questi agiscono così diversamente dagli altri, l'illusione scompare. Nella *Dalida* del Groto la regina confida al coro i suoi atroci disegni (IV, 3); perché allora quelle fanciulle non corrono ad impedirne l'esecuzione?

Dopo il Trissino il verso della tragedia fu sempre l'endecasillabo sciolto, al quale si mescolava in alcuni luoghi il settenario, specialmente nei dialoghi col coro. Quelli tra i canti del coro, che stanno da sé, erano nella recitazione accompagnati dalla musica ed hanno la forma della canzone e qualche volta della sestina; il Giraldi si valse anche di versi rimati irregolarmente, non congegnati a strofe. Le prime tragedie dopo la *Sofonisba* seguono, come questa, i modelli greci, anche perché non sono divise né in atti né in scene.

Più grande è l'indipendenza e la varietà nella scelta della materia. Già il Trissino aveva trattato un soggetto storico ignoto all'antica scena; inoltre gli argomenti non si desumevano soltanto dalla storia e dalle favole dell'età classica, ma abbastanza spesso anche dagli avvenimenti d'altre nazioni e d'altri tempi e dalle novelle, o si inventavano liberamente. Sennonché il rinnovamento che con ciò si faceva strada, non aveva grande importanza, perché i soggetti, ancorché vari, si ammantavano tutti della stessa veste priva d'ogni colorito di luogo e di tempo, e sotto i nomi nuovi ricompariva talora, più o meno modificata, perfino una favola antica. Questo caso ci si presenta in parte già nella *Rosmunda* del Rucellai.

Giovanni Rucellai, nato a Firenze il 20 ottobre del 1475, era nipote per via di madre di Lorenzo il Magnifico. Egli entrò nel 1515 al servigio di papa Leone, andò ambasciatore in Francia (1520-22), fu eletto da Clemente VII castellano di Castel S. Angelo e morì in questo officio nel 1525. Amico ed ammiratore del Trissino, gli dedicò il suo poema didascalico *Le Api* composto nel 1524. La *Rosmunda* fu scritta nello stesso tempo che la *Sofonisba* (1515).

Essa si fonda dapprincipio sull'*Antigone* di Sofocle. Dopo la sconfitta dei Gepidi, Rosmunda, rifugiatasi colla nutrice e col coro delle donne nella selva, s'affretta a seppellire il cadavere di suo padre Comundo contro la proibizione di Alboino, re de' Longobardi, che lo aveva ucciso. Fatta prigioniera, è condotta dinanzi ad Alboino, e ne segue una scena, che è quasi interamente tradotta da quella fra Antigone e Creonte. Alboino fa dissotterrare Comundo e del suo teschio si fa fare una coppa. Il suo capitano Falisco, che ha vecchi obblighi di gratitudine verso la famiglia reale dei Gepidi, lo induce non solo a conceder la vita a Rosmunda, ma a sposarla per meglio assicurarsi così il regno di lei. Dopo ostinata resistenza ella acconsente, mossa dalle preghiere del coro e della nutrice; la sera hanno luogo le nozze, durante le quali il re la costringe a bere dal teschio del padre. Allora compare, non si sa donde, un Almachilde, che già da lungo tempo ama Rosmunda e parla di lei con frasi sentimentali; guidato dalla nutrice, egli uccide Alboino, e così tutto finisce lietamente, quantunque non si sappia che cosa accada poi di Rosmunda. L'accumularsi degli avvenimenti è pieno di inverosimiglianze, e l'amalgama della favola di Antigone colla storia di Rosmunda non è in fondo se non un debole ripiego escogitato dall'autore, che non sapeva riempiere colla sua materia il breve componimento.

L'altra tragedia del Rucellai, l'*Oreste*, è una liberissima elaborazione dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, nella quale il dramma greco resta interamente deformato dal fare sentenzioso e rettorico che vi predomina; una falsa sentimentalità e un falso eroismo prendono il posto della vera passione. Al poeta parve che nel suo modello l'immagine ideale dell'amicizia non fosse dipinta abbastanza splendidamente; onde vi aggiunse nuovi colori e cadde nell'esagerazione, trasformando gli uomini in vuoti tipi. In Euripide Ifigenia vuol dare ad Oreste la lettera da portare in Grecia, per mezzo di che egli sarebbe salvo; Oreste subito rifiuta e le addita in suo luogo l'amico; questi vuol morire con lui, ma cede, perché Oreste gli fa vedere come egli possa essergli più utile vivo che morto. Nel Rucellai invece una fanciulla reca la notizia che Toante ha graziato uno dei due, e porta insieme un drappo mortuario per l'altro; ed ecco i due amici contendersi il drappo con sottili argomenti, e poiché Oreste non cede, Pilade domandarne supplichevole un altro e deliziarsi nel pensiero che questo esempio di

due amici uniti nella morte, brillerà agli occhi dei posteri e che essi saranno effigiati in bronzo ed in marmo e presentati sul teatro. In fine egli acconsente a portare in patria le ceneri d'Oreste; ma dopo si ucciderà tosto per posare con lui in una medesima urna. Inoltre, come ha sciupata il Rucellai con vane chiacchiere la bellissima scena della consegna della lettera e del riconoscimento! L'epistola stessa di Ifigenia, che Pilade legge, è divenuta la più ridicola acciarpatura, tutta piena di esclamazioni e di fiori oratorî, come se fosse copiata da un ammanierato « Segretario galante ». Mentre poi in Euripide tutti e tre insieme cercano l'astuzia per salvarsi, nel Rucellai invece ricomincia fra gli amici la gara alla morte; tutti e tre vogliono morire, e il coro non ha « più osso che non gli tremi addosso ». L'autore ha fatto di Toante un mostro, che nella sua pazza barbarie diviene comico. Per giunta i versi del Rucellai sogliono essere molto brutti; egli, per es., procura di esprimere l'interna agitazione mediante strane ripetizioni di parole: « Andiam via tosto, andiam via tosto, andiamo, Andiam via, fuggiam via, entriam là dentro », grida Toante pieno di paura per i segni degli Dei; il coro: « Oimè, oimè, oimè!... Io tremo, io tremo, io tremo!... » ed un pastore: « Ohu, ohu, ohu, tosto, tosto... ».

Il fiorentino Lodovico Martelli, quello stesso che polemizzò col Trissino intorno al nome della lingua, scrisse una *Tullia*, che fu stampata nel 1533, ma composta prima del 1531, perché in quest'anno l'autore era già morto, non più che ventottenne. Egli ebbe l'infelice idea di adattare la favola sofoclea di *Elettra* alla romana Tullia, moglie di Tarquinio il Superbo, fingendo che Servio e la sua consorte Tarquinia, abbiano ucciso Tarquinio Prisco e Tanaquilla, genitori di Tarquinia, e che Lucio Tarquinio, marito di Tullia e fratello della regina Tarquinia, il quale è stato spogliato della corona, dopo aver soggiornato ventun anno a Corinto ritorni e uccida la coppia regnante, come Oreste uccide Egisto e Clitennestra. Così nell'andamento dell'azione il Martelli segue la tragedia greca con servile fedeltà, spesso di scena in scena, e ogniqualvolta osa abbandonare il modello, mette il piede in fallo. Sarebbe stato più semplice che egli rilavorasse addirittura il soggetto riferendolo ad Elettra; ma forse pensò che i nomi romani dessero un carattere nazionale all'opera sua, e non si avvide che così andava perduto proprio il tragico dell' azione. Come riescono fasti-

diose ed inverosimili le eterne querimonie di questa Tullia sul delitto e sulla tirannide dei genitori, chi rammenti che ella stessa ha sulla coscienza l'uccisione della sorella e del primo marito! E come può un poeta moderno rappresentare l'azione di Tullia e di Tarquinio come una giusta vendetta? Che Lucio fugga e ritorni dopo ventun anno per compiere ciò che poteva far subito, non ha senso ed è invenzione intesa solo a mantenere la somiglianza con Oreste. A tal fine è anche introdotta l'interminabile storia della morte di Lucio, storia che senza uno scopo egli stesso dà a bere alla propria moglie, e nella quale l'autore sfoggia la sua erudizione intorno agli antichi usi religiosi e intorno ad altre cose. Addirittura comico è il luogo dove Servio, appena ucciso, viene sulla scena in ispirito per avvertire la regina del pericolo che la minaccia.

Il fiorentino Alessandro Pazzi de' Medici, anch'egli nipote, come il Rucellai, di Lorenzo per parte di madre, compose una *Didone in Cartagine* e rielaborò l'*Ifigenia in Tauride* e il *Ciclope* di Euripide, oltre all'*Edipo re* di Sofocle. Le due prime tragedie sono del 1524, le altre del 1525. Nella prefazione, con cui mandò a papa Clemente VII la *Didone* e l'*Ifigenia*, il Pazzi mette in evidenza specialmente la novità della forma; egli aveva riprodotto il trimetro giambico mediante un verso dodecasillabo senza accenti fissi, verso che per la sua irregolarità doveva appunto accostarsi alla prosa. Del resto neppure il trimetro antico, letto puramente secondo l'accento tonico, rendeva certo un suono più gradevole all'orecchio italiano.

L'*Antigone* di Luigi Alamanni, la quale uscì in luce per la prima volta nel 1533, è una traduzione, in generale abbastanza esatta, della tragedia sofoclea, quantunque non scevra di qualche annacquatura qua e là. I cori sono in parte libere parafrasi, in parte composizioni nuove di pianta; ciò nondimeno l'Alamanni riprodusse l'originale con una fedeltà e una dignità rare in quel tempo.

Del dramma, come del poema romanzesco, trattò teoreticamente il dotto Giambattista Giraldi, fondando bensì le sue dottrine su Aristotile e lodando i tragici greci, ma ponendo anche più in alto di questi Seneca, il quale, secondo lui, avrebbe superati tutti i Greci nella dignità, nella maestà e nelle sentenze ed avrebbe pure raggiunta una maggior perfezione nei cori e nella rappresenta-

zione dei caratteri e degli affetti. Il Giraldi biasima la venerazione superstiziosa esclusiva di tutto ciò ch'è greco e lo sdegnoso dispregio, ostentato, pare, da molti, di ciò ch'è romano, e rimprovera anche al Trissino l'aver imitato i Greci dove essi si lasciano andare a cose volgari, mentre avrebbe invece dovuto adattarsi, egli dice, all' argomento romano e alla qualità dei nostri tempi, « i quali son pieni di maestà e di grandezza ». Né il Giraldi era il solo che la pensasse così. Nel secolo XVI si gustava poco quella rappresentazione di tutte le gradazioni dei sentimenti umani, che è propria della tragedia greca, dove il tòno patetico si alterna ad un tòno più calmo e trovan posto anche le cose della vita comune. In Seneca, che usa parole più altisonanti, si credeva che il tragico si mantenesse sempre ad una stessa altezza e più forte espressione avessero gli affetti; si prendeva spesso per veramente tragico l'atroce, colla cui rappresentazione egli si studia di commuovere.

A imitazione di Seneca e specialmente del *Thyestes* è composta la prima e più famosa tragedia del Giraldi, l'*Orbecche*. Essa fu recitata, con isplendido apparato, nel 1541 in casa dell'autore dinanzi al duca Ercole II di Ferrara; era la prima volta dopo lungo tempo, che una tragedia fosse veramente rappresentata (*Disc.*, 250). L'argomento è desunto dalle novelle stesse del Giraldi, gli *Ecatommiti* (II, 2), i quali furono bensì pubblicati molto più tardi, ma già allora erano stati scritti. Come in Seneca, il dramma si apre coll' apparizione di esseri soprannaturali, che devono da bel principio riempire gli spettatori d'orrore e, come in Seneca, questo preludio degli spiriti occupa tutto il primo atto. Appare Nemesi ed invita le Furie a punire un infame tiranno e poi viene anche l'ombra di Selina assetata di vendetta. Ella era stata moglie di Sulmone, re di Persia, il quale un giorno la uccise insieme col figlio, poi che la figlia Orbecche, allora ancor bambina, gli ebbe rivelato la loro incestuosa relazione. Ora Orbecche ha sposato segretamente Oronte, giovane armeno, ed è madre di due bambini. Il re vuole che ella prenda a marito Selino (1), re dei Parti, e perciò viene in luce il segreto del suo matrimonio. Il padre, risoluto ad infliggere una punizione terribile, si mostra in appa-

(1) La regina uccisa si chiama Selina; questo Parto, Selino; la stessa povertà nella scelta dei nomi si nota già nella novella.

renza ammansato dalle parole del consigliere Malecche; si fa condurre Oronte coi due bambini in una parte riposta del palazzo e li uccide di propria mano in modo orribile. Indi presenta alla figlia su vassoi ricoperti la testa e le mani di Oronte e i morti piccini, come se fosse il dono nuziale che ancora le deve. Da principio ella si frena a quella vista, sperando che Sulmone sia per dare la morte anche a lei; ma lo stupido tiranno vuol invece far pace. Allora ella si scaglia su lui coi coltelli che ha tratto dai cadaveri, lo uccide e gli tronca pure il capo e le mani. Questo non accade sulla scena; ma di là il coro osserva il truce spettacolo e ne racconta tutti i particolari a mano a mano che si succedono, facendo insieme le sue savie riflessioni e spiegando la giustizia della vendetta. Orbecche si abbandona ancora a sfoghi rettorici e poi si uccide da sé stessa proprio dinanzi agli occhi degli spettatori. Ciò era qualche cosa di insolito e il Giraldi se ne giustifica nei versi accodati alla tragedia e nel suo *Discorso*, richiamandosi ad una frase della Poetica di Aristotile (Cap. 11: ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι), che altri, ed egli ben lo concede, intendono diversamente. A suo avviso, solo le uccisioni atroci non devono aver luogo sulla scena e anche Orazio non ha voluto dir altro. In questo punto, come in molti altri, l'anonimo autore del *Giudizio sopra la Canace* segue la stessa opinione del Giraldi, ed anche il Groto nella *Dalida* fa morire il re sulla scena. In generale però si credeva che ciò non fosse permesso, come sostengono, per es., Faustino Summo in un'altra critica della *Canace* e Lodovico Dolce nel prologo alla *Marianna*.

È ben vero che le morti atroci di molti eroi di Seneca e dei suoi imitatori non potevano esser messe sotto gli occhi dello spettatore; ma invece il racconto del fatto è d'una esattezza minuziosa, un vero diguazzare nei particolari di orribili carneficine. Specialmente da siffatte narrazioni dei messi doveva scaturire l'effetto tragico, e perciò a recitare quella dell'*Orbecche*, modellata sulla corrispondente narrazione del *Thyestes*, come il prologo sul prologo, fu destinato l'attore più segnalato, Sebastiano Clarignano da Montefalco, che il Giraldi chiama il Roscio e l'Esopo del suo tempo. Mentr'egli parlava, il pubblico era come attonito per l'orrore e la compassione (*Disc.*, 279). Tuttavia anche il resto della tragedia fece profonda impressione; Giulio Ponzio Ponzoni fece la parte di Oronte e un giovinetto di nome Flaminio

quella di Orbecche con tale abilità che nessuno poté trattenere le lagrime (*Disc.*, 210, 285).

Difficilmente noi ci possiamo render ragione di un sì grande effetto, leggendo oggi tutti quei prolissi discorsi, i monologhi della nutrice, della principessa, di Oronte e le prediche morali che il più noioso dei confidenti, il consigliere Malecche, tiene al re e che formicolano di luoghi comuni. Il pensiero della mutabilità della fortuna si ripete di continuo, accompagnato dal paragone della vita alla nave veleggiante sul mare. I poeti del secolo XVI avevano un concetto volgare dell'intento morale della tragedia e poiché Aristotile aveva detto che questa deve proporsi di eccitare la paura o, come solitamente si diceva, il terrore e la pietà, reputavano che per mezzo di questi sentimenti dovesse essere provocato nello spettatore un miglioramento morale. Questa interpretazione della sentenza aristotelica era allora comune e fu accettata anche dallo Scaligero nella *Poetica* (1561) e ripetuta da molti fino al Corneille. La commedia, si diceva, insegna a non disperare nella sventura; la tragedia a non insuperbire nella felicità, mostrando come questa non sia durevole; la nullità d'ogni grandezza terrena è l'ammaestramento morale che alla fine il coro desume dalla tragedia e che si esemplifica in essa. Questa importuna tendenza didascalica si manifesta nelle numerose riflessioni e sentenze poste in bocca senza discernimento ad ogni genere di persone.

In teoria il Giraldi giudica assai rettamente dello stile tragico. Allontanandosi in questo da Seneca, egli biasima l'uso di accessorî ornamentali e pittorici, convenienti alla lirica e all'epica, ma non alla tragedia, dove il poeta non parla per proprio conto e deve fare in modo che i suoi personaggi discorrano secondo la loro natura e la disposizione del loro animo. A persone oppresse da un grave dolore non si addice un parlare figurato e pomposo; solo nel racconto del messo le metafore e i paragoni sono al loro posto. Ma i retti principî teorici non bastano a creare il poeta; i personaggi del Giraldi parlano sciatto ed insulso, né sempre evitano i difetti che egli biasimava.

Il Giraldi scrisse ancora altre otto tragedie: la *Cleopatra*, la *Didone*, l'*Altile*, gli *Antivalomeni*, l'*Arrenopia*, la *Selene*, l'*Epitia* e l'*Eufimia*. Anche nelle ultime sei diede forma drammatica ad argomenti che egli stesso aveva prima trattati in forma narrativa (*Ecat.* II, 3; II, 9; III, 1; VIII, 5; VIII, 10). La *Cleopatra*, la

Didone e l'*Altile* sono da lui ricordate come finite, già nella dedica dell'*Orbecche* (1541); gli *Antivalomeni*, già nel *Discorso* (1543). Il soggetto dell'*Altile* rassomiglia a quello dell'*Orbecche*: anche là un guerriero valoroso, Norrino, ha sposato segretamente una principessa, Altile, sorella di Lamano, re di Siria, ed ambedue devono scontare la loro colpa colla vita; ma all'ultimo momento la soluzione tragica è stornata, perché in Norrino si riconosce il figlio d'un re. Sennonché la materia novellistica non sempre si adattava ad essere rilavorata in forma drammatica; nell'*Altile* la breve azione è stiracchiata a forza per i cinque atti, e peggio ancora accade nell'*Arrenopia*. Volendo rispettare l'unità di tempo e quindi rappresentare soltanto gli avvenimenti dell'ultimo giorno, il Giraldi non poté portar sulla scena quasi nulla dell'avventurosa storia di Arrenopia; così che mentre l'interesse della novella si restringe tutto al racconto di cose passate, la tragedia comincia proprio quando tutto è già prossimo alla fine e non vi sono più né pericoli, né difficoltà da superare; passando di atto in atto, l'azione non procede d'un passo. Inoltre la sceneggiatura rivela una singolare imperizia; i personaggi vengono fuori secondo il capriccio dell'autore, talvolta senza che vi sia un motivo o uno scopo; le scene si succedono sconnesse; il secondo atto racchiude quattro lunghi monologhi; il terzo non meno di sette, e più volte tre monologhi si succedono immediatamente. Il colorito dell'età cavalleresca, nella quale è posta l'azione dell'*Arrenopia*, manca, com'è naturale, del tutto. Un tratto caratteristico dell'autore è la pedanteria erudita dei nomi; quei re, quei cavalieri, quelle dame del medio evo sono nomati con parole greche, che indicano il loro carattere o la loro condizione: Astazio (ἄστατος), Arrenopia (ἀῤῥενωπός), Agnoristo (ἀγνώριστος), Alcimo (ἄλκιμος), Semne, Sofo, Promaco, ecc. Così il Giraldi stesso venne a dare alle sue figure il battesimo di tipi astratti. Simili nomi greci significativi si usavano nella letteratura didattico-allegorica, e il Giraldi li adoperò anche per alcuni personaggi dell'*Eufimia*.

Nel trattare la tragedia non fu più felice un altro scrittore erudito, che aveva anch'egli fama di critico autorevole, cioè Sperone Speroni, autore della *Canace*. A mano a mano che la veniva scrivendo, ei ne dava lettura all'Accademia degli Infiammati di Padova, e a spese di questa la tragedia doveva essere posta in scena nel 1542 in casa di Giovanni Cornaro; ma la rappresenta-

zione fu impedita dalla morte del famoso attore Ruzzante. Lo Speroni prese a soggetto un mito classico e precisamente un mito riluttante alla scena. Canace e Macareo, figli gemelli d'Eolo, dio dei venti, si amano di colpevole amore; il padre scopre la cosa e costringe Canace ad uccidersi (1); Macareo si uccide spontaneamente, onde Eolo pentito si duole della sua severità. Lo Speroni finge che l'incestuoso amore sia opera della divinità adirata; che cioè Venere abbia voluto punire così Eolo per la tempesta che pregato da Giunone egli aveva suscitato contro Enea e che gli aveva fruttato in compenso la ninfa Deiopeia, madre dei gemelli. Ma questa invenzione non vale a giustificare una situazione che è pur sempre contro natura e cui il sentimento dello spettatore moderno deve ribellarsi. Né il dramma possiede pregi che possano renderci indulgenti neppure in parte; è composto meccanicamente mediante combinazioni alternate delle quattro principali figure coi personaggi accessorî, colla nutrice, col servo, col consigliere, vuoti personaggi che lo riempiono di dialoghi e di monologhi. Solo una volta parlano insieme due personaggi che sono direttamente colpiti dalla catastrofe, nella scena fra Eolo e Deiopeia. Nelle tragedie italiane del secolo XVI quelle figure secondarie convenzionali ed anche il coro, che fa pure la parte di confidente, occupano un grande spazio col loro prolisso discorrere e contribuiscono non poco alla monotonia e alla freddezza delle tragedie stesse. È evidente l'inettitudine degli autori a mettere in vivo conflitto caratteri interessanti. Specialmente il consigliere appare in quasi tutte le tragedie e rappresenta la voce della ragione di fronte alla passione. E come queste figure, così ritornano quasi di regola altri elementi tipici; per es., il cattivo sogno, che è raccontato sul principio da uno dei personaggi — nella *Canace* da Deiopeia — e che prenuncia la catastrofe. Di questo artificio, per cui la sciagura è preparata mediante un tetro presentimento e che già era stato messo a profitto da Euripide nell'*Ecuba* e da altri antichi altrove, gl'italiani abusarono eccessivamente.

Lo Speroni ebbe la strana idea di far pronunciare il prologo dall'ombra del bambino, figliuolo di Canace, che nasce nella tragedia stessa ed è tosto ucciso per ordine di Eolo. Così resta di-

(1) Il modo, in cui ciò accade — la scelta fra il veleno e il pugnale e l'uccisione del bambino — deriva dal Boccaccio, *Dec.*, V, 7.

strutta l'illusione, perché venendo già quell'ombra dal mondo di là, fin dal principio l'azione viene ad essere dichiarata un semplice gioco, una riproduzione di cose da lungo tempo avvenute, laddove solitamente nel prologo l'azione si rappresenta come futura. Nella forma l'autore introdusse una grande innovazione, preferendo allo sciolto il settenario mescolato ad un numero assai minore di endecasillabi e ad alcuni pochi quinari e inserendo qua e là delle rime. Questi versi che male si adattano allo stile tragico, dànno al discorso un non so che di spezzato e di ansimante.

Ancor prima di essere pubblicata per la stampa (1546), la *Canace* si diffuse largamente e diede occasione ad una violenta polemica. Un anonimo nel *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, edito nel 1543, censurò, senza riguardi per l'autore, la scelta della materia, le deviazioni dalla forma tradizionale della leggenda, il prologo dell'ombra e varie particolarità sconvenienti; censurò i versi e specialmente, ben a ragione, lo stile, che è pieno d'affettazione e di gonfiezza. Solo dieci anni dopo, lo Speroni si lasciò indurre a rispondere, ricambiando naturalmente con forza ancora maggiore le sgarberie dell'avversario. Difese l'opera sua in sei lezioni dinanzi all'Accademia degl'Infiammati e compose poi anche un'*Apologia*, che rimase però incompiuta. Addusse anche la scusa che la tragedia era stata stampata prima che egli le avesse dato la forma definitiva, e infatti la rielaborò in una forma che non fu pubblicata se non molto dopo la sua morte. Quivi al prologo dell'ombra ne va innanzi un altro rimasto frammentario, un prologo di Venere; la tragedia è divisa in atti; le scene sono in parte spostate ed alcune sono soppresse come oziose; inoltre vi sono poche modificazioni di singoli versi. Nel complesso la rielaborazione è certo un miglioramento, che però non fa scomparire i più gravi difetti. Alle giustificazioni dello Speroni fu contrapposta un'epistola latina data ai 27 dicembre 1558 e sottoscritta col nome del Giraldi, della cui paternità si è dubitato, ma forse senza fondamento. E la polemica durò ancora per lunghi anni. Nel 1581 Felice Paciotto mandò allo Speroni una difesa della tragedia di lui: *Risposta all'autore del giudicio*, ecc., e nel 1590 il padovano Faustino Summo pubblicò un *Discorso intorno al contrasto tra il sig. Sperone Speroni ed il Giudicio*, ecc., discorso che egli aveva composto già quindici anni prima, ma che, vivo lo Speroni, non aveva osato pubblicare. Il Summo vi biasima

l'autore del *Giudizio* e fa molti complimenti allo Speroni, ma però condanna l'argomento della tragedia. Tutti questi critici citano incessantemente Aristotile, le cui dottrine erano gli argomenti coi quali si combatteva da ambe le parti. Nelle proposizioni, spesso oscure e difficili, della *Poetica* ciascuno poteva sempre trovare ciò che gli tornava opportuno, e la critica letteraria si travagliò per secoli più intorno alla loro dichiarazione che intorno all'osservazione diretta dell'arte e dell'opera d'arte.

La tragedia di Pietro Aretino, l'*Orazia*, che egli scrisse ne' suoi anni più maturi (1546), è riuscita di gran lunga migliore che non ci aspetteremmo da un uomo la cui vita aveva sì poca serietà e profondità, dall'autore delle spudorate lettere adulatorie e degli indecenti dialoghi. Anzi l'*Orazia* è addirittura la tragedia più importante del secolo e l'opera più perfetta di Pietro, come riconobbe egli stesso (*Lett.* IV, 69), ed è anche l'unico de' suoi lavori che si sappia essere stato da lui limato e migliorato con cura (*Lett.* IV, 248 sg.). Egli seguì assai davvicino la narrazione di Livio, mettendo a profitto tutte le circostanze particolari che vi sono menzionate, e appunto perciò la sua *Orazia* ha un'efficacia tragica assai maggiore che l'*Horace* del Corneille co' suoi viluppi e colle sue esagerazioni. Il vero punto culminante del dramma è formato dal dolore e dalla morte di Celia, sorella dell'Orazio e moglie del Curiazio; piene di vera passione sono le sue parole, quand'ella apprende l'esito della lotta, ed un bel passo di Livio, dove son riferiti i lamenti di Celia alla vista dell'abito del morto, che ella stessa aveva tessuto, è sfruttato con grande abilità; onde nasce la più commovente delle situazioni. Anche nel vecchio Publio Orazio gli affetti sono rappresentati con naturalezza e gagliardia; nel quarto atto egli difende il figlio condannato colla calda eloquenza del cuore paterno. L'ultimo atto invece è fiacco, perché in fondo vi si ripete solo il contrasto fra la legge ed il merito; quel mercanteggiare per la dedizione dell'austero diritto, non è cosa drammatica. Il giovane Orazio preferisce morire piuttosto che acconciarsi all'umiliazione d'una pena apparente; ma un *deus ex machina*, una voce mandata da Giove, lo induce a cedere.

È certo però che l'originalità dell'*Orazia* fu esagerata; nel complesso anch'essa si attiene alle forme della tragedia che in generale erano in uso a quel tempo, salvo che il canto del coró si restringe alle strofe isolate delle Virtù, strofe che fanno da intermezzi fra

gli atti, mentre negli altri luoghi il popolo prende il posto del coro. Questa sarebbe stata un'innovazione feconda. Il popolo parla, anzi nell'ultimo atto parla molto ed anche agisce, pronunciando sentenza d'appello sull'Orazio. Ma se la sua parte trascende quella del coro puramente osservatore, esso è pur sempre rappresentato secondo il concetto che si aveva del coro; il popolo non parla come una folla dalle molte teste, ma come parlerebbe una sola persona, come un'astrazione del volere popolare.

Lo stile tragico dell'Aretino, non privo di dignità, è di gran lunga superiore a quello del Trissino, del Rucellai e del Giraldi; fra molti versi triviali e reboanti ne appariscono anche alcuni veramente efficaci e convenienti al linguaggio della passione. Talvolta l'autore si giovò felicemente dei paragoni con quella energica brevità che ammiriamo nello Shakespeare.

Lodovico Dolce, un amico di Pietro Aretino, che nato a Venezia nel 1508, visse quasi sempre in patria, campando col dar lezioni, collo scrivere e col correggere le stampe dei Giolito, e morì nel 1568 in grande miseria, fu uno di quei poligrafi, di cui ebbe gran copia il secolo XVI, e quasi non v'è ramo della letteratura, nel quale egli non siasi provato, riuscendo in tutti egualmente mediocre. Scrisse di grammatica, di filosofia morale, d'arte, di storia; tradusse in prosa ed in versi, commentò, compose poemi d'argomento romanzesco e classico, commedie e tragedie. Sei di quest'ultime sono traduzioni d'originali antichi: l'*Ecuba*, la *Giocasta*, la *Medea*, l'*Ifigenia* rispettivamente dell'*Hecuba*, delle *Phoenissae*, della *Medea*, dell'*Iphigenia in Aulide* di Euripide; il *Tieste* e *Le Troiane* delle omonime tragedie di Seneca. Non sapendo di greco, il Dolce dovette valersi per le tragedie di Euripide d'una traduzione latina. In generale egli le piallò secondo il gusto del suo tempo, riducendo la parte affettuosa ad astratta rettorica; fece scomparire certe fini sfumature che specialmente nella figura di Medea segnavano il trapasso da un sentimento ad un altro; aggiunse scene oziose e inutili discorsi, e sciupò alcune scene dell'originale perché non le intese. Specialmente l'*Ecuba*, che è certo la prima di queste tragedie in ordine di tempo (1543), e la *Giocasta* sono ricche di tali infelici ampliamenti; invece nell'*Ifigenia*, dove il Dolce si tenne più stretto all'originale, è ancora rimasto alcunché dell'efficacia tragica di questo. Ma tutta l'inettitudine del Dolce all'arte drammatica ci si manifesta nella *Didone* (1547),

dove egli cammina colle proprie gambe; perché desunse bensì da Virgilio tutto ciò che gli fu possibile, ma non ebbe nessun modello nella composizione.

Diversa dalle altre, quanto alla materia, è l'ottava tragedia del Dolce, la *Marianna*, che, giusta l'attestazione dell'autore, fu rappresentata con prodigiosa affluenza di spettatori nel 1565 nel palazzo del duca di Ferrara a Venezia. Il suo argomento è la storia della gelosia di Erode il grande, re di Giudea, e dell'innocente morte di sua moglie Mariamne. L'autore vi seguì abbastanza esattamente il racconto di Giuseppe (*Antiq.* XV, 7), ma non ne osservò gli aspetti drammaticamente fecondi, che ben riconobbero poeti posteriori, massime il Voltaire. Erode non è rappresentato ardente di passione, ma come un freddo tiranno; troppo debole è la motivazione psicologica del suo sospetto; i calunniatori appariscono appena e non si vede l'azione delle loro arti; lievissimi sono gli indizi dai quali Erode arguisce la colpa di Soemo e di Mariamne, ordinando subito la loro morte. Il Dolce di suo capo adorna questa di terribili crudeltà e veste le vittime d'un rigido e rettorico eroismo. Così anche l'improvviso pentimento di Erode nell'ultimo atto è incomprensibile, non avendo egli agito in un impeto momentaneo.

Anche la *Marianna* è piena di lunghi discorsi prosaici disdicevoli alla passione, che non parla con sì comoda prolissità; i personaggi discutono come in un'accademia si discute sopra un tema proposto; ed è questo un difetto fondamentale, comune alle tragedie del secolo XVI. Colla quale freddezza e aridità contrasta spesso l'orrore delle cose rappresentate. Il pubblico d'allora aveva nervi forti e come nella commedia l'effetto comico era spesso cercato nello scurrile e nell'indecente, così il tragico era cercato nell'orribile; Seneca e in parte anche Euripide davano l'esempio. Sulla scena nessuno doveva essere ucciso; ma invece il supplizio era minuziosamente descritto dal nunzio; il coro od altre persone, anzi talvolta i più prossimi congiunti dovevano mostrare una curiosità tutt'altro che naturale, per ogni particolare del truce fatto, affinché il pubblico ne fosse informato. Nella *Marianna* il messo porta sulla scena la testa, le mani ed il cuore dell'ucciso Soemo, ed Erode si pasce della loro vista, mena vanto della sua condotta e ad una ad una fa presentare alla moglie quelle membra, accompagnando l'ordine con acconce osservazioni. Del resto quest'ultimo

tratto è desunto, come si vede, dall'*Orbecche* del Giraldi, donde proviene anche il principio del discorso del messo, seppure non direttamente dal *Thyestes* di Seneca.

Grande fu l'efficacia dell'*Orbecche* e, attraverso a questa, del *Thyestes* di Seneca sulle tragedie del secolo XVI. Luigi Groto nella dedica della *Dalida*, citando diversi drammi famosi, chiama l'*Orbecche* « il modello degli altri ». Dopo la pubblicazione del dramma giraldiano divenne frequente il costume di cominciare le tragedie coll'apparizione dell'ombra d'un morto e d'altri esseri del mondo sotterraneo, i quali domandano vendetta ed annunziano la sventura che lo spettatore vedrà accadere nel dramma; così nel *Tancredi* del conte di Camerano, nell'*Acripanda* di Antonio Decio, nella *Semiramide* di Muzio Manfredi, nella *Dalida* del Groto, ecc. Specialmente la *Dalida* risente l'efficacia dell'*Orbecche* ed esagera il carattere di questa.

Luigi Groto d'Adria era un miracolo del suo tempo. Nato il 7 settembre del 1541, perdette la vista ad otto anni, onde era chiamato il Cieco d'Adria. Ciò nondimeno e sebbene non potesse leggere né scrivere, seppe procurarsi una notevole erudizione e spiegò nel breve corso di sua vita una larga attività letteraria. Prendeva parte ai trattenimenti delle brigate, sonava e cantava; né rimase inaccessibile all'amore od almeno lo cantò ne' suoi versi. Viaggiò più volte, a cavallo; dedicò i suoi servigi alla patria Adria e ne fu in ogni occasione l'oratore ufficiale. Quando, nel 1585, gli Accademici Olimpici di Vicenza rappresentarono sul famoso teatro edificato dal Palladio l'*Oedipus* di Sofocle nella traduzione di Orsatto Giustiniani, il cieco Groto sostenne molto acconciamente la parte di Tiresia. Nel medesimo anno egli s'ammalò a Venezia e morì il 13 dicembre. Fra le molte sue opere, furono specialmente le drammatiche quelle che lo resero famoso: le tragedie *Dalida* ed *Adriana*, le commedie *L'Emilia*, *Il Tesoro* ed *Alteria* e i drammi pastorali *Il pentimento amoroso* e *Calisto*. La *Dalida*, pubblicata nel 1572, è di molto anteriore a quest'anno; secondo la dedica, è il primo lavoro del Groto, scritto « in sulle porte della sua fanciullezza »: egli però l'avrà rimaneggiata più tardi.

Tutto il primo atto è occupato dal dialogo fra l'ombra del re Moleonte, la Morte che appare in forma di scheletro colla falce, e la Gelosia. Moleonte è sdegnato, perché suo nipote Candaule, il

cui regno della Battriana egli usurpava, lo ha ucciso e gli ha sedotto e sposata la figlia Dalida, mentre già prima aveva presa in moglie Berenice, figlia del re dell'India. Ma nella tragedia del Groto queste tetre apparizioni d'oltre tomba ritornano di nuovo anche più tardi: nella quarta scena del secondo atto la Gelosia, e nella seconda del quarto l'ombra di Moleonte, il quale con giubilo accompagna la narrazione del martirio di sua figlia.

Dalla leggenda di Candaule re di Lidia il poeta non ha derivato altro che il nome del suo re della Battriana e l'idea che sua moglie si valga del confidente di lui per punirlo. Ma il soggetto è diverso. Il segretario Besso, che è a parte del segreto del secondo matrimonio del suo signore con Dalida, pieno di ardente amore per la regina Berenice, le rivela ogni cosa. Presa da feroce gelosia, Berenice concede al segretario l'adempimento dei suoi desideri come premio dei servigi che egli presta alla vendetta di lei. Mediante un raggiro Besso mette Dalida e i due bambini di questa nelle mani di Berenice, la quale uccide gli innocenti con una trovata degna della più raffinata barbarie: lega la madre, la costringe a brandire il pugnale e le guida la mano a ferire tormentosamente i suoi propri figliuoli e infine ad ucciderli. Indi imbandisce come cibo al re la madre ed i figli. Frattanto anche Candaule è venuto a conoscere il fallo di Berenice col segretario, ha ucciso questo e vuole mostrarne a lei il capo; ma dinanzi alla barbarie di Berenice egli vede reso vano il suo disegno. Al tremendo banchetto re e regina si avvelenano reciprocamente collo stesso veleno. Così il Groto ha superato il *Thyestes* di Seneca; i due ultimi atti non sono altro che un cumulo di sfrenate atrocità, che riempiono anche il lettore di orrore e di nausea, e come suole accadere, il poeta mescola a quel tripudio di crudeltà anche tratti lascivi. Tuttavia la tragedia del Groto dimostra innegabili attitudini drammatiche; con maggiore verità e naturalezza che nelle altre tragedie di quel tempo, sono rappresentati nei primi atti gli affetti: il diabolico amore che irresistibilmente trascina il segretario al delitto, il subito divampare della gelosia nella regina, la profetica tristezza di Dalida quando entra nel palazzo senza sapere che cosa le penda sul capo. Meno grande è l'abuso delle sentenze e della rettorica; persino il consigliere del re è sopportabile e parla spesso con vera saggezza ed efficacia. Anche nella *Dalida* però i discorsi sono tirati troppo per le

lunghe, talché, sebbene il numero delle scene non sia grande, la tragedia ha raggiunto una sproporzionata estensione.

Questa prolissa loquacità domina ancor più largamente nell'*Adriana* del Groto, dove per di più è costante la ricerca dei giochi di parole e dei paragoni artificiosi, che sono spesso d' un incredibile barocchismo. Con questi spedienti l'autore si sforzava indarno di rappresentare sentimenti più teneri, i quali egli non sapeva esprimere in altro modo. L'*Adriana*, pubblicata nel 1578, ma, secondo la dedica della *Dalida*, già compiuta nel 1572, ha per soggetto la storia dei due amanti infelici Romeo e Giulia, ma trasferisce la scena in Adria ed in un tempo molto remoto e dà ai protagonisti i nomi di Latino e Adriana. Una rivalità di famiglie nobili diviene una rivalità di re e di principi, perché la tragedia di quel tempo doveva sempre aggirarsi fra gente di così alta condizione. Ad un paragone collo Shakespeare non si doveva neppur pensare.

Il Groto attinse la materia dell'*Adriana* dalla nota novella del Bandello (II, 9); ed anche parecchi altri tragici di quel tempo tolsero i loro soggetti dalla letteratura novellistica. Il Giraldi, come vedemmo, in sette delle sue tragedie sceneggiò racconti dei suoi *Ecatommiti*. Fra le novelle del Boccaccio era sempre preferita a tutte le altre quella di Ghismonda e Guiscardo, nella quale si vedeva un quadro singolarmente tragico della passione. Già il Pistoia l'aveva drammatizzata nella sua goffa maniera; nella seconda metà del sec. XVI ne apparvero tre altre elaborazioni, la *Gismonda* di Girolamo Razzi (1569), il *Tancredi* del conte di Camerano e un altro *Tancredi* di Pomponio Torelli (1597).

Federico Asinari da Asti, conte di Camerano, nato nel 1527, morto nel 1576, era soldato e uomo di corte: la sua tragedia fu stampata per la prima volta a Parigi nel 1587 sotto il titolo di *Gismonda* e come opera di Torquato Tasso; l'anno seguente fu ristampata a Bergamo col suo giusto titolo e col nome del vero autore. L'Asinari, il quale talvolta segue parola per parola il Boccaccio, come, per es., nel lamento di Gismonda alla vista del cuore di Guiscardo, ha voluto render la novella più onesta e più ragionevole; ma ne andò perduta la verosimiglianza. Il principe Tancredi da parte sua darebbe volentieri sua figlia Gismonda in isposa a Guiscardo, verso il quale ha degli obblighi di gratitudine per la difesa del paese, ma non lo può per motivi politici;

egli l' ha promessa al vecchio re di Sicilia per acquistarne l'alleanza contro un potente nemico. Gismonda e Guiscardo si sono sposati segretamente, onde nasce una rassomiglianza colla favola dell'*Orbecche*. Quando il principe lo viene a sapere, vede bensì attraversati i suoi piani, ma non ha nessuna ragione d'inferocire così ciecamente. Per motivare la morte di Guiscardo, l'autore finge che una legge del paese condanni colui che all'insaputa del principe e del senato si unisca ad una principessa. Ma che c'entra la storia del cuore strappato? Questo non è già un supplizio legale. Quando poi Gismonda si è uccisa, Tancredi, disperato, si cava gli occhi con un paio di forbici; tutti e due gli occhi insieme, il che è possibile, perché adopera proprio le forbici. L'erudito coro, avuta la notizia, molto saviamente, osserva: « Fia dunque divenuto un nuovo Edipo ».

Nel secolo XVI la tragedia greca era portata a cielo; ma quanto poco ne era intesa la semplice sublimità! Il modo in cui si rilavoravano gli originali greci, mostra meglio di tutto che in quel tempo mancava il sentimento del tragico. Si rammentino l'*Oreste* del Rucellai e le tragedie del Dolce. Tuttavia in queste la deformazione non arriva ancora al punto cui la condusse Giovanni Andrea dell'Anguillara nel suo *Edippo*. Nato a Sutri, di bassa estrazione, l'Anguillara visse dei proventi della sua penna per lo più a Venezia e più tardi a Roma, ove deve essere morto nella miseria dopo il 1566. La sua traduzione in ottave delle *Metamorfosi* d'Ovidio (1561) raccolse molto plauso. La tragedia fu rappresentata dapprima nel 1556 a Padova e poi di nuovo a Vicenza nel 1565. Colle sue volgari mutazioni ed aggiunte, coi suoi versi barcollanti ed aridi l'Anguillara ha spogliato l'opera di Sofocle di tutta la sua grandezza; giustamente il D'Ovidio chiamò l'*Edippo* una goffa parodia. Tutt'al più nel III atto le scene dove l'eroe viene a conoscere il suo delitto, hanno ancora qualche cosa della loro commovente efficacia; ma questa è interamente distrutta dai due ultimi atti, che non sono quasi altro che una serie di cattivi racconti. Un gentiluomo della corte con comoda prolissità informa gli spettatori della pena che Edipo ha inflitto a sé stesso; un primo ed un secondo messo narrano successivamente come sia scoppiato il dissidio fra Eteocle e Polinice, che cosa si sia fatto da ambe le parti a preparazione della lotta e come il generale e l'ammiraglio abbiano già colle galere cominciata la battaglia.

Indi, al principio del quinto atto ha luogo la conclusione della pace tra i fratelli in forma di contratto regolare colle sue formalità giuridiche, e segue poi un'altra interminabile narrazione fatta da una dama di corte, una principessa d'Andro, cui il coro si rivolge coi titoli di *madama* e di *signora principessa*, cioè la narrazione della morte di Giocasta, dove sono riferiti esattamente tutti i discorsi — e questi sono di un'impareggiabile sciocchezza — della regina e di sua figlia Ismene. L'Anguillara, come più tardi i tragici francesi, introduce già nella materia classica costumanze della vita di corte del suo tempo, cadendo in anacronismi, che dato lo spirito così specificamente antico della favola, riescono proprio singolarmente ridicoli.

La tragedia del maggior poeta della più tarda Rinascenza, il *Torrismondo* di Torquato Tasso, ha un'azione inventata dall'autore stesso, ma che si fonda su quella dell'*Edipo*. Il frammento d'un primo abbozzo, che ci è rimasto, è del gennaio 1574; ma l'opera fu compiuta solo nel dicembre del 1586, mentre il poeta, dopo il triste tempo della sua reclusione di S. Anna, dimorava a Mantova, e fu pubblicata per la stampa nel 1587. L'originalità del Tasso si manifesta in altri generi di poesia; nella tragedia la si cercherebbe indarno; egli ebbe poca abilità e poco tatto nel giovarsi dell'antico e nel collegarlo a ciò che aggiunse di suo. Nel *Torrismondo*, come nel suo modello greco, v'è un oracolo, cioè una profezia di certe ninfe, le quali predicono che la figlia, nata al re di Gozia, sarà la rovina del regno e del fratello. Senza che la madre lo sappia, il re la fa scambiare con un'altra bambina e la manda oltre il mare; dei pirati la rapiscono e la portano alla corte di Norvegia, dove è adottata dal re del paese. Queste son cose vecchie di molti anni. Germondo, re di Svezia, si innamora della principessa norvegiana Alvida, ma non può aspirare alla sua mano, perché vive in sanguinosa inimicizia colla stirpe di lei, ed in luogo di lui la chiede in isposa un suo amico, il giovane re di Gozia, Torrismondo. Alvida crede di esser moglie di quest'ultimo; egli finge di voler celebrare le nozze solo in patria; ma durante il viaggio essi sono gettati in un'isola solitaria, dove, vinta la ragione dall'amore, Torrismondo fa sua quella che doveva esser moglie del suo amico. In quella Germondo compare in Gozia. Un savio consigliere viene nel pensiero di dare in isposa all'innamorato re di Svezia, in cambio della sua Alvida, la sorella

di Torrismondo, Rosmonda, come se non si trattasse d'altro che di procurargli una moglie. Inoltre questa pretesa Rosmonda rivela a Torrismondo, che ella non è affatto sua sorella e ne consegue il riconoscimento alla stessa maniera che in Sofocle. Torrismondo interroga un indovino, il quale spiattella fandonie incomprensibili; fa poi venire il servo che aveva portata via la bambina e per caso giunge proprio in quel momento anche un messaggiero colla notizia della morte del re di Norvegia. Questo messaggiero è appunto colui che, essendo stato un tempo pirata, aveva rapito la fanciulla. Essa era Alvida; e così Torrismondo è perfido verso il suo amico ed incestuoso senza colpa, come Edipo. Ma ben diverso è l'effetto delle due tragedie. Che cosa sono quelle ninfe che predicono il futuro ad un re di Gozia? Che cosa è quell'indovino, la cui sapienza penetra i segreti degli uomini? Le son cose che tutt'al più hanno ancora qualche significato per la gente superstiziosa, ma non serbano nulla della solenne e religiosa realtà dell'antico oracolo e dell'antico veggente. Che cosa è il fato, questa ineluttabile predestinazione di delitti e d'infelicità, per lo spettatore moderno? E in generale, chi può credere a questa storia avventurosa, che il poeta si è inventata, mentre Sofocle aveva trattato un'antica terribile leggenda a base morale e religiosa? Né la catastrofe è tanto fulminea; essa non è una caduta dalla felicità nella miseria. Torrismondo si trovava già prima in una condizione penosa, ed egli anzi cercava la via per uscirne alla meglio, pretendendo da Alvida che accettasse la sua nuova condizione di sorella e sposasse Germondo, non ostante ciò che era accaduto. Ma Alvida la pensa più nobilmente; tiene tutto per un inganno, si crede tradita dall'amato e si uccide, dopo di che anch'egli si toglie la vita.

Alvida, che vede in Torrismondo il proprio marito, che giudica abbandono l'angoscia della coscienza di lui e diviene vittima del proprio amore, è l'unica figura non del tutto sbagliata. Nel resto la tragedia ha le stesse pecche delle altre del tempo, la prolissità, il dialogo impacciato, il continuo ristagno dell'azione, la cattiva connessione delle scene. Torrismondo racconta al suo consigliero ciò che è accaduto fra lui, Germondo ed Alvida, in uno sproloquio di più che trecento versi con molti fronzoli rettorici; e tutti i personaggi della tragedia, anche la nutrice, il consigliere, i servi parlano in forma ampollosa con begli ornamenti, metafore e pa-

ragoni. Il poeta non si trasporta nella situazione dei personaggi che rappresenta; tratta i loro discorsi freddamente, come un tema in cui debba mostrare l'arte sua; e, come più tardi disse calzantemente il Corneille, fa parlare gli uomini non da uomini, ma da poeti. Si tratta dell'amore irresistibile di Germondo; e Torrismondo descrive la potenza dell'amore in generale, narra della tempesta che lo gettò sull'isola solitaria e ne sciorina una descrizione molto più diffusa che quella di Virgilio.

Alla fine del secolo XVI la tragedia, secondo il gusto generale del tempo, diviene sempre più un miscuglio di reboanti ampollosità e di arida prosa. Il più insigne esempio di questo miscuglio è forse l'*Acripanda* d'Antonio Decio da Orte (1591). Quanto alla contenenza, essa è una di quelle tragedie che cercano l'effetto nell'orribile, come l'*Orbecche* e la *Dalida*. La scena è a Menfi. Ussimano, re d'Egitto, innamorato di Acripanda, figlia del re di Libia, ha ucciso sua moglie Orselia, ed ha sposato Acripanda, che non sa nulla dell'omicidio. Ma un figlio di Orselia che era stato esposto, vive ancora; educato dall'avo e divenuto re di Arabia, viene a vendicare la madre e vince Ussimano. Acripanda finalmente apprende dalla nutrice il segreto; tuttavia follemente dà in mano al re d'Arabia i suoi figliuoli gemelli come preteso pegno di pace. Egli li uccide nella solita maniera terribile con lunga tortura, e il messo racconta alla madre tutto il procedimento; si portano in un panno grondante sangue le membra dilaniate ed ella le guarda e si affaccenda con lunga e raccapricciante fatica a ricercare e mettere insieme le singole parti. Alla sepoltura si uccide ella stessa, precipitandosi nella fossa dei figli. Ma non basta: appare il vincitore, fa dissotterrare il cadavere, lo fa trascinare per le strade e portare deformato al re; che cosa accada di questo, non ci è detto. Il re d'Arabia piange di nuovo sulla tomba della propria madre e fra selvagge rapine, incendi, omicidi, Menfi è distrutta.

L'autore reputava certo uno splendido squarcio la relazione della battaglia, fatta dal messo nel secondo atto, con i suoi paragoni, le sue descrizioni, le esclamazioni, i giochi di parole. Quel guerriero è così gravemente ferito che a fatica può parlare, e viene alla regina con un incarico importante ed urgente per la difesa della città; ma prima di eseguirlo, tiene il suo discorso di un dugentoquaranta versi. Nel terzo atto la nutrice vuole svelare alla

regina Acripanda il segreto dell'uccisione di Orselia e del salvamento del figlio di questa; prima però descrive con prodigiosa minuzia voluttuose scene d'amore che pure avevano avuto luogo fra la regina stessa e suo marito, prima che egli la sposasse, e questa si compiace delle procaci memorie, fa eco alle ciarle della vecchia e aggiunge nuovi colori. La nutrice séguita poi a narrare, del pari con ogni possibile sfoggio di rettorica, come il re uccidesse la sua prima moglie e con lei un bambino non ancor nato; il discorso della regina morente è sovraccarico di sempre nuovi giochi d'antitesi, proprio al modo del teatro spagnuolo. I personaggi citano gran copia d'esempi classici ed anche biblici e qua e là, spesso abbastanza inopportunamente, hanno sulle labbra parole ed interi versi del Petrarca.

Più dignitoso è lo stile e più schietta l'efficacia drammatica nell'*Astianatte* (1580) di Bongianni Gratarolo da Salò sul lago di Garda, che di nuovo si attenne strettamente ad un originale classico. Egli volle semplificare la doppia azione delle *Troadi* di Seneca e prese ad argomento dell'opera sua soltanto la morte di Astianatte e i pianti di Andromaca, mentre usò il resto della favola per un'altra tragedia, la *Polissena*. Ma poiché la materia veniva così a scarseggiare, il Gratarolo dovette aggiungere altre invenzioni, ed in queste, come al solito, non fu felice; le sue aggiunte sono espedienti per tirare in lungo l'azione, che intanto perde di verosimiglianza e d'interesse. Ma dove calca più fedelmente le orme di Seneca, nel secondo e nel quarto atto, l'autore sa esprimere con vera eloquenza il dolore della madre, trova talvolta bei versi, in qualche luogo arricchisce l'originale di tratti efficaci e riproduce ciò che questo aveva di buono, in maniera del tutto diversa dal Dolce.

Muzio Manfredi da Cesena, il quale visse alla corte di Ferrante II Gonzaga a Guastalla e nel 1591 era a Nancy come segretario di Dorotea di Lorena, duchessa di Braunschweig, fu colla sua *Semiramide* (1593) il primo autore drammatico, che si provasse nella storia della regina babilonese, e il suo modo di concepirla rappresenta assai bene il carattere della tragedia italiana in quel tempo. Una madre che vuole sposare il proprio figlio, sembrò più tardi cosa sì orribile da non poter essere portata sulla scena; il Crébillon ed il Voltaire fecero che Semiramide si innamorasse del figlio senza conoscerlo; invece nel Manfredi ella appare

infiammata della colpevole passione, come nella leggenda; ciò che ripugna alla natura, l'inumano, gli pareva tanto più tragico. E il Manfredi rende l'azione ancor più terribile aggiungendo particolari tratti dall'*Orbecche*. Non gli basta introdurre nella tragedia un'ombra sola sitibonda di vendetta; a Nino, che agita la fiaccola accesa nel Flegetonte, segue con un'altra fiaccola lo spirito di Mennone, il primo marito della regina, al quale ella era già stata tolta da Nino. Il figlio di Semiramide, Nino il giovane, ha sposato segretamente una Dirce e ne ha avuto due figli. Ciò deve essere rivelato alla regina, volendo ella sposare il figlio e dare Dirce in moglie al generale Anaferne. Per le esortazioni del sacerdote Beleso ella si finge, come Sulmone nell'*Orbecche*, calmata e riconciliata e poi proditoriamente uccide Dirce e i bambini. Per giunta Nino viene anche a sapere che, se egli aveva orrore dell'incesto, da lungo tempo se ne rendeva colpevole senza saperlo: Dirce era sua sorella. Egli trafigge la madre e poi sé stesso dinanzi ai cadaveri dei suoi cari. Lo stile del Manfredi fu lodato, perché egli evita per lo più gli artificiosi ornamenti e perché sa abilmente spezzare lo sciolto; ma egli non conosce la lingua della tragedia. Invece di una verace rappresentazione delle passioni che forse potrebbero spiegarci simili delitti, troviamo lunghi discorsi nei quali si dibatte il pro e il contro d'ogni azione: nel primo atto si discute se Semiramide possa, o meno, sposare il figlio, nel secondo se Dirce debba o non debba avere paura, nel terzo se Semiramide debba, o no, prender vendetta. Nella *Dalida* si vede almeno il furore che spinge alle atroci azioni. Nella tragedia del Manfredi anche la punizione di Semiramide, l'uccisione di lei per opera di suo figlio stesso, non è un atto momentaneo di passione, ma frutto di ponderazione e d'una discussione.

La *Merope* del Torelli, l'ultimo componimento di cui dobbiamo occuparci qui, nel contenuto presenta indizi meno appariscenti che la *Semiramide*, del falso avviamento del gusto in quel tempo; ma nella forma mostra invece più apertamente le esagerazioni di quell'avviamento. Il parmigiano Pomponio Torelli, conte di Montechiarugolo, nato nel 1539, morto nel 1608, era nipote di Gianfrancesco Pico per parte di madre; pubblicò poesie italiane e latine e cinque tragedie: la *Merope*, il *Tancredi*, la *Galatea*, la *Vittoria*, il *Polidoro*, e lasciò inediti molti lavori eruditi. Nel *Tancredi* (1597) egli si valse della tragedia del conte di Camerano, ne soppresse le

maggiori inverosimiglianze e atteggiò diversamente la chiusa. Dopo la precipitata uccisione di Guiscardo, il quale non viene mai sulla scena, si riconosce in lui appunto quel Guglielmo, figlio del re di Sicilia, cui Tancredi aveva destinato in moglie la figliuola; e il principe si fa monaco. Questa tragedia, come quelle del Trissino e del Rucellai, non ha divisione esteriore d'atti, alla foggia greca; così pure la *Merope*, che apparve nel 1589. Anche nel trattare questo soggetto altri avevano preceduto il Torelli; Antonio Cavallerino col suo *Telefonte* (1582) e Giambattista Liviera col suo *Cresfonte* (1588).

Nelle cose principali il Torelli seguì il racconto di Igino più fedelmente di coloro che più tardi drammatizzarono la stessa materia, e perciò avrebbe potuto più facilmente accostarsi alla perduta tragedia di Euripide, se non avesse sciupato tutto coll'invenzione di particolari piccini. Il suo Telefonte si spaccia da sé per l'uccisore del figlio del re, onde vengono ad essere evitati gli inverosimili viluppi delle *Meropi* del Maffei e del Voltaire; ma affinché la menzogna possa trovar fede, l'autore ha escogitato una volgare storia d'amore, mediante la quale Telefonte sarebbe giunto in possesso d'un segno di legittimazione. Polifonte al ricevere la lieta novella della morte del pericoloso giovinetto, ha comandato che quella sia tenuta segretissima; ma tuttavia un paggio, Lisandro, ha ciarlato e rivelato a Merope la pretesa uccisione del figliuolo. Un oracolo di Apollo aveva promesso a Telefonte, che egli avrebbe riposato sul trono di dove suo padre rendeva pubblicamente giustizia; ora egli vi si siede e si addormenta; ma siccome vi è una prescrizione che non permette a nessuno, fuorché al re, di adagiarvisi, pena la vita, così si presenta la più bella occasione di uccider Telefonte senza offendere la legge; e la nutrice ne approfitta e a quello scopo chiama Merope. Sennonché questa non si accontenta di uccidere nel sonno l'assassino di suo figlio; vuol prima torturarlo un poco e perciò lo fa legare e svegliare; onde segue il riconoscimento.

Per rispetto al sentimento moderno, il Torelli non poteva ammettere che Merope avesse sposato l'usurpatore e l'uccisore di suo marito, come accadeva in Igino; egli fa che il matrimonio stia ancora per essere conchiuso, nel che lo seguirono il Maffei ed il Voltaire. La regina si è riservata dieci anni di tempo; Polifonte, occupato in continue guerre, ha acconsentito; ma ora, passati i

dieci anni, e per amore e per ragione di stato insiste, affinché la promessa abbia compimento. Merope vuole uccidersi; ma poi risolve di adattarsi alle apparenze e di ammazzare il tiranno nella notte del matrimonio. Tutto ciò è svolto prolissamente nei primi atti, sicché al vero nocciolo della favola rimane uno spazio troppo ristretto. Strana è poi l'inaspettata tenerezza della dama per codesto malvagio Polifonte, il cui capo troncato ella porta in scena verso la fine, e di cui, come di amante fedele e leggiadro, piange la morte, insieme con quella del marito; certo il poeta ha aggiunto questo tratto infelice, perché una chiusa lieta non gli sembrava conveniente alla tragedia. Egli non vide l'aspetto più interessante della materia; Merope non riceve la notizia della morte del figlio sulla scena, e gli scoppi del suo dolore non sono rappresentati direttamente; ne tengono il luogo le lamentazioni d'un cortigiano Gabrio e della nutrice, la quale narra come la regina si avvoltolasse convulsamente priva di sensi sul letto e come fosse richiamata in sé con acqua e aceto di rose.

Anche nella tragedia del Torelli abbondano le reminiscenze letterarie, le parole e i versi di poeti classici e del Petrarca. Merope lamenta: *Rotta è l'alta colonna,* e il coro le chiede: *Deh, perchè innanzi tempo ti consumi?* La regina fantastica intorno al suo morto marito, chiamandolo il suo *bel sole* e il *vivo mio sol,* come Vittoria Colonna. Dei denti di Merope oppressa dal dolore e già parecchio avanti negli anni, la vecchia nutrice dice che avrebbero tolto il pregio alle più fine perle dell'Oriente, e chiama « un fiume senz'acqua e senza gemma anello » i Messeni privati del loro re. Simili goffaggini sono assai numerose. Per questa parte il Giraldi ed altri avevano predicato invano; essi stessi peccavano contro le loro migliori teorie. Nella mancanza della forza e del calore interni, i falsi ornamenti esteriori prendevano il sopravvento anche nella tragedia, come in tutte le forme della letteratura.

XXX.

La Commedia.

L'Ariosto fu il primo che componesse commedie regolari italiane secondo il modello degli antichi; la *Cassaria* e i *Suppositi* sono, come abbiamo veduto, del 1508 e del 1509. Quattro anni dopo, il 6 febbraio 1513, ebbe luogo alla corte d'Urbino quella splendida rappresentazione della *Calandria* del cardinal Bibbiena, che fu descritta dal Castiglione nella sua lettera a Lodovico da Canossa.

La *Calandria* prende dai *Menaechmi* di Plauto il tema della somiglianza di due gemelli, la quale provoca comici scambi. Una specialissima predilezione si aveva allora per i *Menaechmi*; fra tutte le commedie antiche che si rappresentavano, essi sono quella che più di frequente è menzionata; ma il Bibbiena rese più piccante l'argomento, dando ai due fratelli sesso diverso. Lidio e Santilla, separati l'uno dall'altro quando Modone fu presa dai Turchi, e gettati pel mondo, si ritrovano insieme a Roma senza saperlo. Santilla va vestita da uomo e si fa chiamare col nome del fratello Lidio, che crede morto, e come tale, ella deve sposare la figlia del suo benefattore Perillo. D'altra parte il vero Lidio ama la dama romana Fulvia, e vestito da donna, la visita sotto il nome di Santilla. Il marito di Fulvia, Calandro, s'invaghisce di questa falsa Santilla, e Fulvia, che vuol di nuovo adescare il suo Lidio, si rivolge per errore al falso Lidio (Santilla); così l'uomo corre dietro all'uomo, la donna alla donna. Il nome Calandro tradisce la derivazione di questa figura dal piacevole Calandrino boccaccesco. Come questo è beffato dagli allegri pittori Bruno e Buffalmacco, così Calandro dal servo di Lidio, Fessenio, un tipo originale, pronto di spirito e pieno di sereno buon umore. In ap-

parenza egli è entrato al servigio di Calandro per poter meglio aiutare il suo giovane padrone in quella casa, e al vecchio stolto, che spera da lui l'adempimento de' suoi desideri, dà a bere ogni frottola possibile. Infine lo impacca in un baule, facendogli credere che lo porterà così all'amata, alla quale deve sostituirsi una sudicia meretrice, e cammin facendo incontra insieme con lui le più amene avventure. Tutto ciò, è vero, si riduce a una serie di buffonate; ma queste sono rappresentate con una tale rapidità, che non ci possiamo sottrarre all'impressione comica.

Fulvia, vestita da uomo, va a cercare Lidio e invece di questo coglie Calandro al fianco della creduta sua bella. Calandro a sua volta insieme coi fratelli della moglie sta poi per sorprendere Lidio in intimo colloquio con Fulvia; ma intanto è avvenuto il riconoscimento dei gemelli, e Santilla può salvare il fratello prendendone prontamente il posto. Santilla deve ora sposare il figlio di Fulvia, Flaminio, e Lidio prenderà in moglie, invece di questa, la figlia di Perillo. Ma che cosa sarà di Fulvia? E certo che Lidio continuerà a consolarla anche dopo; perché in materia di relazioni amorose non si avevano tanti scrupoli. L'argomento è immorale da capo a fondo, e indecentissime sono molte particolarità che devono destare il riso. Il Castiglione dice che nella rappresentazione furono mutate alcune scene, « che forse non si potevano recitare ». Ma saranno state queste le scene che oggi ci sembrano le più scandalose?

L'autore ha posto in scena le sue facezie senza molta arte; furono notate anche alcune forti inverosimiglianze, specialmente alla fine, nel salvamento di Lidio. Ma il dialogo è naturale e vivace per il rapido alternarsi degli interlocutori; lo studio delle novelle comiche del Boccaccio è manifesto; in certi luoghi più seri, specialmente in alcuni monologhi, lo stile è più ricercato, di nuovo come in quelle parti del *Decameron* che ci piacciono meno.

L'autore della *Calandria* è Bernardo Dovizi, nato a Bibbiena il 4 agosto del 1470. A Firenze egli si accostò ben presto a Giovanni, figliuolo di Lorenzo de' Medici; lo seguì nell'esiglio ed alla corte romana, dove Bernardo fu adoperato da Giulio II in affari politici. I suoi abili maneggi devono avere efficacemente contribuito all'elezione di Giovanni al papato (Leone X); e Leone si mostrò riconoscente verso il suo vecchio seguace, creandolo tesoriere e poi, il 23 settembre 1513, cardinale; più tardi il Dovizi

fu legato presso l'esercito pontificio nella guerra contro Urbino e nel 1518 legato in Francia. Ritornato alla fine del 1519, morì improvvisamente un anno dopo (il 9 novembre 1520) e si sospettò che Leone X lo avesse fatto avvelenare, perché egli mirasse ambiziosamente al papato. Abile politico ed insieme amante della vita allegra, il Bibbiena per entrambe queste sue qualità era accetto a Leone. Egli ordinava feste di corte, ammaestrava i buffoni, di cui il papa era vago, e, ciò che importava di più, amava l'arte. Il Dovizi fu un protettore di Raffaello, che ne dipinse il famoso ritratto. Quando scrisse la *Calandria*, egli non era ancora in condizione tanto elevata; ma anche dopo non rinnegò quell'opera del suo bizzarro ingegno, e nel 1518 la commedia fu recitata in Vaticano nelle stanze dell'autore, di nuovo con grande pompa e con decorazioni di Baldassare Peruzzi. Papa e cardinali risero agli scherzi indecenti di Fessenio, della serva e del negromante, come un anno dopo agli equivoci contenuti nel prologo dei *Suppositi* dell'Ariosto.

L'osceno era considerato allora, come dianzi, un ingrediente necessario dell'arte comica, e perciò è diffuso in tutta la letteratura drammatica faceta del secolo XVI. Il Machiavelli nel prologo alla *Clizia* manifesta l'intenzione di evitare la disonestà e crede anche d'aver raggiunto il suo intento. Già, volendo in qualche parte far ridere gli spettatori, ha pur dovuto introdurre nella commedia persone innamorate; ma, secondo lui, se vi è cosa alcuna scandalosa, è detta in modo che le donne presenti possono ascoltarla senza arrossire. Or bene, si legga la *Clizia* e si vedrà che le dame di quel tempo non arrossivano tanto facilmente. Anche nella *Mandragola* del Machiavelli l'argomento è molto scabroso, anzi più scabroso di qualunque altro. La corruzione che vi è dipinta e della quale si rideva, apparirebbe ributtante, se in quella commedia, la più importante del secolo XVI, non ci affascinasse la profondità e la verità dei caratteri e del quadro dei costumi.

Il Machiavelli scrisse la *Mandragola* dopo la perdita del segretariato, quindi non prima del 1512, e ne pose l'azione nel 1504, secondo un'indicazione della prima scena del primo atto. Da Parigi, dove è vissuto per vent'anni fin da fanciullo, Callimaco è venuto a Firenze per vedere Lucrezia, la moglie di Nicia, che ha sentito decantare come un miracolo di bellezza e di virtù (1).

---

(1) La situazione è dunque suppergiù la stessa che quella di Lodovico rispetto a Beatrice, la moglie di Egano, nel *Decameron*, VII, 7.

Quando la vede, subito se ne innamora e subito vuol possederla. Se non può sperare di veder soddisfatto questo suo desiderio, egli morrà; la passione non conosce riguardi e non s'arretra dinanzi a nessuna difficoltà: « A me bisogna tentare qualche cosa, sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame; meglio è morire che vivere così ». Egli non ha neppure la pazienza di aspettare. Il caso di Callimaco ci rammenta gl'innamoramenti per sentita dire, così frequenti nei romanzi del medio evo; ma nella *Mandragola* è la brama di raggiungere l'ultimo fine del godimento, che spinge l'uomo ad impadronirsi del bene che gli fu decantato. Di rado la passione sfrenata fu rappresentata con maggiore vivacità che nella commedia del Machiavelli: nessuna traccia della solita rettorica; non il lamento dell'amante languido, ma sempre il grido potente della sensualità, che non soddisfatta vuole la morte (IV, 4): « Se questo fosse (cioè se qualche cosa interrompesse il suo disegno), e' sia l'ultima notte della vita mia; perché o mi getterò in Arno, o io mi appiccherò, o io mi getterò da quelle finestre, o io mi darò d'un coltello in su l'uscio suo; qualche cosa farò io, perché io non viva più ». E a questo punto Callimaco non ha ancor detto una parola a Lucrezia.

Messer Nicia Calfucci è uno stolido diverso da Calandro (1); non è soltanto uno sciocco buffonescamente semplice come quest'ultimo, ma fa l'uomo d'importanza, è dottore in legge, ha un'alta opinione di sé, non crede che nessuno coll'apparenza del sapere possa ingannare lui, il dotto, e tanto meglio resta ingannato; perché non appena ode un po' di latino egli ne è edificato senza intenderne nulla. Ligurio, il parassita, ordisce il piano. Da sei anni Nicia e sua moglie desiderano invano di aver figliuoli; Callimaco fa da medico ed ordina a Lucrezia una pozione di mandragola; ma, egli dice, questo rimedio costa la vita all'uomo che primo si avvicina alla donna dopo che ella l'ha preso. Un monello di strada dev'essere spinto a forza a tirarsi addosso questo pericolo, e ci si

(1) Nelle *Lettere del Machiavelli*, p. 410, Battista della Palla scrive al Machiavelli (26 agosto 1520): « A S^{a}. Maria in Portico (cioè al Bibbiena) feci la imbasciata del suo Calandro e vostro Messer Nicia; risponde cortigianerie, come gli è usato ». Pare dunque che il Machiavelli avesse fatto al Bibbiena il complimento di dirgli che egli aveva imparato qualche cosa da Calandro per il suo Nicia.

può immaginare chi sarà il monello. Messer Nicia ha i suoi scrupoli, ma sentendo che il Re di Francia e molti altri gran signori hanno fatto lo stesso, si accontenta. Ligurio ha vinto il marito cogliendolo dal lato della stoltezza; ma nello stesso modo non può ingannare donna Lucrezia e la vince approfittando della sua pietà. Ella è pura ed onesta; chi potrà indurla ad acconciarsi a tali pretensioni? « Il confessore » dice Ligurio; e Callimaco: « Chi disporrà il confessore? ». — Ligurio: « Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro ». — Nicia: « Io dubito, non che altro, che per mio detto la non voglia ire a parlare al confessore ». — Ligurio: « Et anche a codesto è rimedio ». — Callimaco: « Dimmi ». — Ligurio: « Farvela condurre dalla madre ». — Questo rapido dialogo getta un vivo sprazzo di luce sulle condizioni della famiglia nel secolo XVI.

Il confessore è fra Timoteo. Dapprima Ligurio, fingendo un'altra proposta, prova se il frate sia di quelli che patteggiano colla propria coscienza e avendo trovato che egli è quale lo desiderava, vien fuori col suo vero disegno. Fra Timoteo ha una certa ripugnanza; ma la considerazione dei vantaggi lo vince ed egli non è imbarazzato nel trovare motivi di religione, con cui persuadere Lucrezia al peccato. L'indole buona e onesta di lei oppone energica resistenza; ma la madre aiuta il frate, ed infine Lucrezia, vedendosi così abbindolata, cede. « Poiché l'astuzia tua e la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore m'hanno condotta a far quello, che mai per me medesima avrei fatto, io voglio giudicare che e' venga da una celeste disposizione, che abbia voluto così ..... »; questo ella dice a Callimaco, quando egli le si dà a conoscere e le confessa il suo amore. La comicità raggiunge il colmo per lo spettatore, quando alla fine il marito ringrazia l'amante di sua moglie per il servizio che gli ha reso sotto le spoglie del medico.

L'azione e i personaggi sono schiettamente moderni; sono avvenimenti e figure reali, come quelli e quelle che amava disegnar la novella. L'azione è bensì ordinata artificialmente, è un intrigo ordito a vantaggio d'un amante, come gli intrighi delle commedie dell'Ariosto e di tanti altri. Ligurio fa la parte che altrove tocca al servo astuto. Ma Ligurio è una testa fina; egli non fa assegnamento sur una stoltezza inverosimile, ma sulle vere debolezze e sui veri istinti degli uomini e vi architetta su il suo disegno.

Così nell'attuazione di questo, i caratteri possono manifestarsi con vivacità, e la favola, pur così semplice, si trasforma quindi nel più importante quadro di costumi. Perciò a buon dritto il De Sanctis osservò che nella *Mandragola* la commedia di intreccio si collega colla commedia di carattere in una più alta unità.

La satira colpisce solo l'uomo di chiesa; non Ligurio, di cui si ammira l'abilità, e neppure il giovane alle cui impure intenzioni egli serve. Di questa immoralità non si aveva coscienza; tutti vi partecipavano, perfino l'autore; resistere alla passione imperiosa e soffocarla per rispetto alla morale erano cose da potersi predicare nei libri; il praticarle nella vita reale passava per sciocchezza, e secondo il concetto difeso ed esaltato da Pietro Aretino, era considerato un diritto della natura l'obbedire agli impulsi dell'amore, che va senza esitare al suo fine sensuale. Callimaco s'immagina che per quel peccato egli andrà all'Inferno, ma sorridendo si conforta pensando alla buona compagnia di tanti uomini valorosi che troverà laggiù. Questo Callimaco gode le simpatie dell'autore e dello spettatore; che egli inganni il vecchio sciocco, è perfettamente ragionevole, e l'innocenza di Lucrezia si adatta al gioco non appena ella ha fatto abbastanza senno. La seduzione dell'onestà incosciente, che a noi pare così detestabile, non si prendeva allora tanto sul serio; da lungo tempo il marito ingannato era un tema caro alla novella e ora molte commedie se ne valevano. Ma anche la satira contro l'uomo di chiesa non ha nella *Mandragola* l'ardore dell'indignazione, non è il sacro sdegno di Dante, del Petrarca e dei riformatori tedeschi; è lo scherno leggiero del Boccaccio. Fra Timoteo, il monaco gesuita, non è una figura ributtante; in fondo egli non è forse un cattivo diavolo; è stato sedotto da Ligurio, come dice egli stesso (IV, 6), ed è caduto nel male senza ben accorgersene. Ma rimorsi di coscienza non ne sente: tutt'al più il timore d'essere scoperto. La notte in cui il disegno è attuato, egli non dorme, ma non per altro che per il desiderio di sapere come siano andate le cose. E sono caratteristiche le sue occupazioni del mattino successivo; dice mattutino, legge una vita dei santi Padri, va in chiesa, accende una lampada che s'era spenta, muta un velo ad una Madonna che fa miracoli e si lamenta dei monaci, che non la tengono pulita e poi si meravigliano se la divozione manca. Questo breve monologo (V, 1) ci dipinge maestrevolmente l'ingenuità e la semplicità d'una classe che non ha esatta coscienza

della sua propria corruzione e di cui fra Timoteo è divenuto il tipo più perfetto.

Nella commedia del Machiavelli si è voluto talvolta scorgere un intento più profondo che egli probabilmente non abbia avuto. Ma i contemporanei non vi avvertirono nessuna aggressione intesa a distruggere lo stato presente delle cose; allo scherno dei frati tutti facevano eco volentieri, specialmente Leone X, dinanzi al quale la *Mandragola* deve essere stata recitata a Roma nel 1520. Certo ai contemporanei tutta la commedia sembrava un piacevole scherzo, né vi ha luogo da cui appaia che l'autore volesse destare altro che il riso. Se il prologo lamenta la decadenza dell'antica virtù in causa dell'universal costume di biasimare e ghignare, questo è un luogo comune, che si legge anche in Pietro Aretino e nel Doni, e la parola *virtù* non è già presa nel nostro senso ma nel senso di valore e d'ingegno.

Fra le commedie italiane, solitamente assai complesse, la *Mandragola* si distingue per l'unità e la semplicità dell'azione, per la grande chiarezza e la logica struttura della composizione. Talvolta però questa logica stringatezza è esagerata e diviene aridità; e in alcuni luoghi la concisione dello stile scientifico, che ammiriamo negli scritti politici dell'autore, si fa sentir troppo. Così, per es., nella scena in cui fra Timoteo persuade Lucrezia (III, 11), gli argomenti della morale gesuitica, esposti con quell'arida astrattezza, possono a stento raggiungere lo scopo desiderato. Sì nella *Mandragola* e sì nella *Clizia* la lingua è quella della vita; sempre calzante ed agile nell'espressione, sempre ricca di frasi efficaci, immaginose e proverbiali, come sulle labbra del popolo fiorentino. Questo della lingua fu sempre il pregio dei commediografi fiorentini, i quali disponevano d' un idioma vivace, strumento adatto ad una forma letteraria che vuol essere lo specchio della vita sociale. Nel suo dialogo sulla lingua il Machiavelli stesso, parlando dei *Suppositi* dell'Ariosto, giustamente osservò in quale svantaggiosa condizione il poeta si fosse trovato per questo rispetto, come nativo ch'egli era dell'Italia settentrionale.

L'altra commedia del Machiavelli, la *Clizia*, posteriore alla *Mandragola,* non si può neppure lontanamente paragonare con questa. È un'imitazione abbastanza fiacca della *Casina* di Plauto, spesso perfino una traduzione. L'azione è trasportata a Firenze nell'anno 1506 e alla fine si scopre — è questa un'aggiunta del

Machiavelli — la nobile origine di Clizia, affinché Cleandro possa sposarla. L'amore spudoratamente brutale del vecchio Nicomaco e il suo patteggiare per aver la fanciulla, riescono veramente ripugnanti; invece nella scena dove è rappresentato il suo battibecco colla moglie Sofronia, brava madre di famiglia, non manca una migliore comicità. — Il Machiavelli inoltre tradusse l'*Andria* di Terenzio. Anche gli fu attribuita, ma senza buone ragioni, una scipita commedia senza titolo, in versi ed in metri svariatissimi, e gli si affibbiava una commedia in prosa, pure senza titolo, che è invece, come vedremo, opera del Lasca.

Donato Giannotti scrisse una commedia mentre era in una condizione del tutto simile a quella del Machiavelli, cioè nel tempo dell'ozio forzato, quando, dopo la caduta della Repubblica fiorentina, anch'egli viveva esigliato in campagna. Il *Vecchio amoroso*, finito già prima del 1536, è una libera imitazione del *Mercator* di Plauto, con molteplici ornamenti ed ampliamenti, un dei quali — lo stratagemma dei pretesi spiriti, con cui Arrigo vuol tenere lontana da casa la sua donna — è preso dalla *Mostellaria*. Nuova è specialmente la chiusa, dove hanno luogo il riconoscimento e il matrimonio, e il vecchio Teodoro si converte e si pente. Essa è simile alla chiusa della *Clizia*, e questa commedia rammentano anche le violente scene domestiche fra marito e moglie, le quali insieme colla graziosa scena del getto degli aranci piena d'un fresco colorito locale (IV, 4) sono tra i luoghi migliori del *Vecchio amoroso*. Una felice invenzione è pur la figura dell'allegro priore di S. Nicola, il quale lascia che i giovani si travestano nella sua cella. Una seconda commedia del Giannotti, la *Milesia*, ha tutta la forma delle più antiche rappresentazioni di soggetto mitico e novellistico, specialmente di quelle del Nardi, alle quali rassomiglia anche nello spirito che la informa; essa spetterà alla gioventù dell'autore.

Con arte più fine che nel *Vecchio amoroso*, gli originali classici sono usati nell'*Aridosia* di Lorenzino de' Medici. È notevole che tanti di questi più antichi scrittori del teatro comico italiano abbiano rappresentato una parte nella vita politica; ma Lorenzino la rappresentò più col pugnale che con la parola e con la penna del diplomatico. Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (nato il 22 marzo del 1514) era stato il compagno ed il mezzano di suo cugino, il duca Alessandro, nei dissoluti piaceri di lui, e ne fu l'uccisore il

6 gennaio del 1537. Datosi allora alla fuga, egli visse a Parigi, a Costantinopoli e finalmente a Venezia, dove i sicari del duca Cosimo lo uccisero il 26 febbraio 1548. I nemici dei Medici lo esaltarono come il Bruto toscano, come colui che aveva liberata la repubblica dal tiranno. Egli stesso nell'*Apologia*, scritta con calda eloquenza, rappresentò il suo delitto come effetto di puro patriottismo. Ciò nondimeno l'esecuzione non fu degna d'uno spirito elevato; attirato con lusinghe il duca nella sua stanza, Lorenzino, insieme con un assassino di professione, lo colse a tradimento mentre giaceva inerme nel letto. Nell'*Apologia* scrisse la sentenza divenuta famosa, « che i tiranni in qualunque modo e' si ammazzino, sieno ben morti ». Non è neppure ben chiarito quale sia stato il motivo di quell'atto mal ponderato ed infecondo. Certo Lorenzino non era un Bruto, ma un artista, e nella sua *Apologia* seppe egregiamente atteggiarsi a Bruto. La sua *Aridosia* è senza dubbio una delle migliori commedie italiane del secolo XVI; il dialogo vi è breve, naturale, elegante; i caratteri sono chiaramente ed acutamente disegnati; l'azione bene sviluppata. Essa fu recitata il 13 giugno 1536 in occasione delle nozze di Alessandro con Margherita d'Austria e le decorazioni furono opera di Bastiano da San Gallo. Il Vasari assicura che l'autore voleva già approfittare di quella rappresentazione per uccidere il duca.

Il modello principale dell'*Aridosia* è l'*Aulularia* di Plauto; ma Lorenzino si vale colla più grande abilità anche della *Mostellaria* e degli *Adelphi* terenziani, traendo da quella il tema, già sfruttato da altri commediografi, dell'apparizione dei pretesi spiriti nella casa, e dagli *Adelphi* l'antagonismo dei due fratelli e il loro diverso modo di educare. Ciò non ostante, tutta la materia è trattata con libertà ed originalità. Aridosio corrisponde all'avaro di Plauto (Euclio), ma in realtà è più naturale di questo, perché disegnato con maggior sobrietà ed inoltre perché coerente a sé stesso dal principio alla fine anche nei più piccoli particolari; si chiama Aridosio, come dice il prologo alludendo ad un verso plautino (*Aulul.*, 290), « per essere più arido che la pomice ». Suo fratello Marcantonio è un vecchio buono ed affettuoso, che comprende le passioni della gioventù; essendo senza figli, ha adottato Erminio, figlio di Aridosio, e gli lascia grande libertà, solo disapprovando la sua relazione con Fiammetta, che vive nel chiostro cui è destinata. Tiberio, l'altro figlio dell'avaro, ama una Livia,

schiava di Ruffo, il quale gliela cede dietro promessa d'una somma di denaro; infine la figlia di Aridosio, Cassandra, è amata da un tal Cesare, il cui padre non acconsente al matrimonio, se ella non rechi una dote di mille scudi. L'avaro viene di campagna a Firenze e il servo Lucido gli dà a credere che la sua casa, dove si trova Tiberio coll'amata, sia visitata dagli spiriti. Perciò il vecchio sotterra la borsa che ha portato con sé; e Cesare, che lo ha osservato, la vuota e la ripone al suo posto piena di pietre. Ne seguono scene comiche, che mostrano come Aridosio faccia la guardia a quel luogo, come gli giri intorno sempre trepidante per il tesoro che non è più là, come ognuno che si avvicini, lo metta in apprensione, ed ogni movimento, ogni parola gli sembrino sospetti. Un prete, ser Jacomo, subornato dal servo Lucido, viene per iscongiurare lo spettro, ed abbiamo di nuovo una scena piacevole, in cui il santo uomo parla agli spiriti che si trovano nella casa, e questi gli rispondono colla voce di Lucido. In compenso della loro partenza gli spiriti estorcono dall'avaro un anello; ma alla fine costui scopre l'inganno che gli è stato fatto, e trova la sua borsa piena di sassi. Lo scioglimento accade mediante il solito riconoscimento; compare il padre di Livia, messer Alfonso da Tortona, che dà in moglie la figlia a Tiberio con seimila scudi; Tiberio ne cede mille a sua sorella; intanto a Fiammetta chiusa nel convento è accaduto certo guaio che obbliga le monache, vogliano o non vogliano, a lasciarla andare, così che Erminio la ottiene in isposa. Cesare restituisce ad Aridosio il suo denaro e questi in cambio acconsente al matrimonio. Aridosio non ha proprio nulla da fare. Lorenzino comprese che, data la grande avarizia di lui, un cambiamento ne' suoi sentimenti non sarebbe stato naturale, e colle ultime pennellate rimase fedele al carattere della sua figura, facendo che Aridosio, ricuperati gli scudi, non si abbandonasse alla gioia, ma di nuovo divenisse subito diffidente, volesse contare il denaro, richiedesse dal fratello una guarentigia scritta dell'esattezza e gli accollasse infine anche la celebrazione delle nozze, che pur erano per lui così vantaggiose.

Ser Jacomo, che scongiura il diavolo con versi delle Eroidi d'Ovidio e con altre buffonerie, ha una tinta più scurrile di fra Timoteo e del monaco predicator d'indulgenze dell'Ariosto. Il basso clero, odiato dal popolo, disprezzato dalla gente colta e dagli stessi ecclesiastici di più alta condizione, non era, come si vede, rispar-

miato neppur sulla scena. Il priore di S. Nicola del Giannotti, buontempone ma non cattivo, si lamenta che i monaci siano screditati: « Non si fa comedia, che non vi siamo messi per trattare e condurre qualche ribalderia ». Similmente anche nelle commedie di Pietro Aretino e nel *Marito* del Dolce (1545) vengono in scena dei preti; ma poi a poco a poco essi scompaiono dalla commedia, perché la reazione cattolica li bandì dal teatro, come dalla novella (1).

Nelle commedie di Pietro Aretino, come in tutti i suoi scritti, si manifesta un ingegno non comune, ma indisciplinato. Egli non studiò certo il teatro antico, e se nell'*Ipocrito* la rassomiglianza dei fratelli ed i loro scambi derivano dai *Menaechmi*, e nella *Talanta* l'autore si giova dell'*Eunuchus* di Terenzio, non bisogna dimenticare che codesta materia era allora alla mano di tutti. Pietro possedeva solo una scarsa cognizione dell'antichità e repugnava ad ogni imitazione cosciente; le sue commedie sono gettate giù senza molta fatica, senza un disegno, senza meditazione: la *Cortigiana* e il *Marescalco* furono composte in dieci giorni. Egli dipinge costumi e figure del suo tempo alla brava, a tratti grossolani ma vigorosi; uomini di corte, giovani spasimanti, sciocchi che si atteggiano ad eruditi, soldati spacconi, mezzane e cortigiane, tutti sono ritratti immediatamente dalla vita. Il *Marescalco* (1533) rappresenta una beffa che il duca di Mantova fa al suo maniscalco. Questi è un nemico delle donne e desta tristi sospetti d'altre inclinazioni; il duca gli fa credere di volergli dare una moglie fornita di ricca dote, ed il povero diavolo si angustia e si adira, mentre i personaggi uno dopo l'altro vengono a rallegrarsi con lui della sua fortuna. La vecchia nutrice lo conforta e gli dipinge il paradiso del matrimonio; Ambrogio, che è anch'egli ammogliato, gli dice la verità e gli descrive il garrire, il lisciarsi, i tradimenti delle donne, le angustie e il tormento dei mariti, come il Boccaccio nel *Labirinto d'Amore*. Il conte, il cavaliere e messer Jacopo cercano, alternando minacce e ragionamenti, di indurre l'infelice a cedere. Finalmente ha luogo il matrimonio; il pedante tiene un discorso e compie la cerimonia; il maniscalco,

(1) Il Lasca nel prologo della sua farsa *Il Frate* ha almeno giustificato espressamente l'apparire del suo frate Alberigo; il prete nella *Vedova* di Niccolò Buonaparte (1568) è un brav'uomo e non sa fare altro che bene.

minacciato di morte dal conte, pronunzia il suo *sì;* gli sposi si baciano e la sposa si rivela per Carlo da Fano, paggio del duca. Lo scherzo sarebbe più piacevole, se non andasse un po' troppo per le lunghe; i personaggi sono certo tutti o in gran parte persone reali vissute a Mantova, e gli spettatori sapevano chi essi fossero, il che accresceva le attrattive della commedia.

La *Cortigiana* (1534) ha un intento satirico più serio; vuol flagellare la vita corrotta della corte romana, donde il suo titolo. Vi sono intrecciate due azioni principali, che sono due novelle ridotte a forma drammatica e arricchite di molti accessori. Messer Maco è un senese della razza di Calandrino e di maestro Simone, che tenendosi per un dotto e per un poeta, sparge ne' suoi discorsi passi latini e fabbrica versi senza senso con frammenti classici rubacchiati. Egli viene a Roma coll'idea di diventar cardinale, e di lui s' impossessa il pittore Andrea, il quale lo ammaestra in quelle cose che un cortigiano deve sapere, ed enumerandogliele rappresenta la corte papale come la sede di ogni bassezza. Un napoletano, messer Parabolano, spasima per una Livia; il Rosso, suo servo, coll'aiuto della mezzana Alvigia, lo inganna e lo conduce, anziché dalla sua adorata, dalla Togna, la moglie del fornaio Arcolano. Scopertosi l' inganno, Valerio, buono ed onesto servitore, che è stato calunniato e cacciato dal suo padrone, è riconosciuto fedele; Parabolano, dapprima adirato, per esortazione di Valerio stesso ride dell'avventura. Nessuno è punito, neppure quel mariuolo di Rosso; tutti ricuperano ciò che questi ha loro scroccato o ne sono compensati; anche il fornaio deve riprendere la sua donna « per buona e per bella ». È questo un ameno quadro finale, in cui il nobile napoletano liquida i lamenti e le pretensioni di ciascuno: « non uccider la nostra commedia », esorta ripetutamente; il componimento non ha da divenire una tragedia e tutto deve finire in pace e letizia. Se nel *Marescalco* sono verosimilmente portate sulla scena persone reali, nella *Cortigiana*, certamente: il pittore Andrea ed il Rosso vivevano allora a Roma; il senese M. Maco è ben noto come rivale di Aonio Paleario, che lo chiama Machus Blatero e dice che insegnava latino a Venezia, quando la commedia vi fu rappresentata. Tale sarebbe stato l'effetto dello scherno, che il meschino dovette abbandonare la città e ritirarsi a Chioggia.

Le figure dell'Aretino meglio riuscite sono le mezzane e le cor-

tigiane; egli le conosceva a fondo per continua pratica e aveva studiati ed ampiamente descritti i loro costumi ne' suoi dialoghi. Nell'Alvigia della *Cortigiana* vediamo il tipo della mezzana bigotta, che sciorina i suoi indecenti disegni, mescolandovi ad ogni parola passi latini dell'*Ave Maria* e del *Pater noster* (IV, 8), e che, vedendosi in pericolo, invoca i santi e fa voti (V, 16). Così è rappresentata la mezzana anche nei dialoghi dell'Aretino: ella visita ogni mattina venticinque chiese, va alla prima messa ed a vespro e se ne sta inginocchiata per ore: « una ruffiana cattolica è una corgnuola apprezzata da ognuno » (*Rag.* II, 3, p. 274). « Il mondo è de' gabbadei », dice la vecchia nutrice.

Questa proposizione è esemplificata anche nell'*Ipocrito* (1542). L'ipocrito di Pietro Aretino è uno scroccone bigotto, il quale, mezzo vestito da prete, con aria umile, lo sguardo fisso a terra e il breviario sotto il braccio, ha sempre sulle labbra la parola *carità* e s'insinua nelle faccende delle famiglie per riempirsi così lo stomaco e carpire delle mance. Il vecchio parassita colle sue grossolane e smaccate adulazioni non ha più fortuna nella vita, e bisogna vergognarsi della sua compagnia; buona fama dà invece la compagnia dell'uomo pio. L'ipocrito loda le opere virtuose, la carità del suo benefattore e ne scusa i vizi colla fragilità della carne. Questa nuova forma, nella quale c'è qualche cosa del gesuita, assume il parassita, ora che comincia la reazione cattolica. Dell'ipocrito i servi hanno da dire molto male; egli fa il ruffiano e la vecchia Gemma si lamenta che insieme co' suoi simili le rubi il mestiere e le diminuisca il guadagno. L'ipocrito pone Annetta nelle mani di Zefiro e diviene sensale di matrimonio a Tranquillo ed a Prelio; ma poiché tutti i pretendenti hanno buone intenzioni, non ne segue nessun danno e siccome i genitori non si oppongono, così le cose andrebbero anche senza di lui. Sotto la maschera della pietà egli è un volgare egoista, ma in fondo non fa nulla di male, anzi fa del bene. Solo, per consolare il vecchio padre Liseo negli imbarazzi de' suoi affari di famiglia, gli ha istillato una filosofia d'indifferenza, che lo fa poi insensibile anche alla felicità, sicché Liseo resta sempre al suo *todo es nada*. Perciò la commedia ci lascia delusi; con quale severità non avevano rappresentato l'ipocrita Leonardo Aretino, il Poggio, il Filelfo! Lo stesso Aretino in molti luoghi delle sue lettere si mostra molto corrucciato contro i baciapile, i Chietini. Un breve biglietto del

25 marzo 1542, intitolato *Al Predicatore* (*Lett.* II, 258), suona: « Da poi che la riverenza di voi, padre, mi dimanda per una sua polizza ch'io gli difinisca, che cosa è carità, dicovi che, secondo Pasquino, ella è una cappa fratesca, però che l'ombra della sua santimonia ricopre la moltitudine dei vili procreati da le ipocrite azioni vostre ». La domanda del frate si sarà probabilmente riferita alla commedia, che vide la luce nel medesimo anno; sennonché in questa, non ostanti alcuni particolari felici, il carattere dell'ipocrito non appare nella sua vera importanza. Egli non è neppure il personaggio principale; gli amori delle figlie di Liseo e gl'infiniti scambi dei due vecchi fratelli, che dopo lunga separazione si ritrovano, riempiono la massima parte della commedia. Nei monologhi e nei dialoghi degli amanti lo stile si fa pomposo, come nelle lettere di Pietro, mentre nel resto le commedie hanno una lingua naturale, sicché quei dialoghi e quei monologhi appaiono quasi scritti con intenzioni di parodia.

La *Talanta* (1542) rassomiglia per la favola alle commedie con travestimenti e riconoscimenti, che allora erano in uso. La cortigiana Talanta riceve doni simili a quelli di Taide nell'*Eunuco* di Terenzio: dal veneziano messer Vergolo, un giovinetto saraceno e dal capitano Tinca, una schiava. Il giovinetto è Lucilla travestita da uomo; la schiava, Antino in vesti femminili; due fratelli sposati segretamente, Lucilla col figlio di Vergolo, Antino colla figlia di Tinca. L'una scappa presso quello, l'altro presso questa e dopo alcuni viluppi sono riconosciuti dal loro vecchio padre Blando, cui erano stati una volta rapiti dai Turchi e che ora compare col terzo gemello, la figlia Oretta. Talanta riceve un compenso; i due vecchi non chiedono più nulla da lei, ed Orfinio, l'amante che ella prima disprezzava, è accolto di nuovo nella sua grazia. Nella commedia, Talanta è disegnata egregiamente, in ispecie nella scena, piena di finezza nella rappresentazione della cortigiana, in cui ella con arti lusingatrici adesca di nuovo il respinto Orfinio e nel tempo stesso gli toglie varie cose preziose (I, 13). Il capitano Tinca, un soldato spaccone che vanta le sue prodezze d'un tempo, non ostante la rassomiglianza col Trasone di Terenzio, è una figura originale, senza esagerazioni troppo ridicole. Un gaio buon umore si manifesta anche sul principio, nella scena (I, 3), dove il veneziano Vergolo visita le antichità di Roma, cavalcando un mulo che egli guida come una gondola. In tali

accessori consiste il pregio dell'opera; la favola principale, complessa com'è, non desta nessun interesse e la chiusa riesce molto pesante per il continuo commuoversi e i discorsi pii del vecchio Blando. Pietro Aretino tratta ogni cosa colla medesima prolissità; nelle sue commedie manca l'intensità drammatica, e la parte episodica sovrabbonda; ogni singola figura od ogni singola scena è disegnata di volta in volta per sé stessa e senza riguardi all'economia generale del lavoro. È grave difetto; ma noi così siamo trasportati in mezzo allo svariato brulichìo del vivere cittadinesco. Popolari figure della vita di strada vengono in iscena nei loro costumi ed atteggiamenti caratteristici: il rivendugliolo ebreo nel *Marescalco*, il rigattiere nella *Cortigiana*, il venditore di storie e il pescivendolo fiorentino pure nella *Cortigiana*. I servi di continuo si bisticciano, se la spassano, compiono le loro giunterie, con maggiore arguzia che nelle commedie d'altri scrittori, perché si tratta di capestrerie che essi architettano di propria iniziativa e a proprio vantaggio, non per incarico dei loro padroni; così che nelle commedie dell'Aretino anche il servo appare come un tipo vivente co' suoi istinti naturali.

Nel *Filosofo* (1546), come nella *Cortigiana*, sono connesse insieme due storie, che non hanno che fare l'una coll'altra e che devono divertire alternandosi. Si tratta al solito di soggetti novellistici, e nel *Filosofo* una delle storie è proprio una novella del Boccaccio, cioè quella di Andreuccio da Perugia (*Dec.*, II, 5), posta in iscena con disinvoltura, con abilità e con scrupolosa fedeltà all'originale in tutta la catena delle strane avventure. Pietro chiamò l'eroe col nome stesso del suo creatore; invece che Andreuccio, Boccaccio. La sua conversazione colla cortigiana Tullia, che gli si spaccia per sua sorella, e poi i discorsi dei ladri sono assai piacevoli, pieni di naturalezza e di realismo. Nell'altra storia il filosofo Plataristotile, che per i libri trascura la moglie Tessa, è ingannato da questa, e quando crede di coglierla in fallo, trova in luogo dell'amante un asino. Il savio uomo allora si ricrede, promette alla sua donna di essere in avvenire un buon marito ed entrambi si chiedono perdono a vicenda. La Tessa e Papa, la suocera, che gridano contro il bibliomane dimentico de' propri doveri, sono figure ritratte colla più grande verità, ed è singolarmente efficace la scena alla fine del primo atto, in cui una scaltra amica, donna Druda, descrive alla Papa, fra le continue appro-

vazioni di questa, i peccati e le crudeltà dei mariti verso le loro povere donne, in una serie di piccoli quadri domestici ispirati dalla realtà. Meno felice è la figura del protagonista. Il filosofo colle sue massime di sapienza e le sue astruse dottrine, alle quali il parassita Salvalaglio fa le sue umoristiche chiose, diventa ben presto monotono. Pietro Aretino non sapeva svolgere caratteri di una certa profondità, perché il suo ingegno era troppo superficiale; ma quando si trattava di sbozzare in poche linee un ritratto realistico, egli riusciva egregiamente. Il prologo che va innanzi al *Marescalco*, riunisce in una trovata spiritosa ed attraente tutta una serie di tali schizzi, simili ai fantocci che sull'entrata d'una baracca di fiera annunziano che cosa si faccia vedere là dentro. In quel prologo l'attore dice come rappresenterebbe le diverse parti e argutamente carica successivamente le tinte di ciascuna, del poeta petrarchesco, della mezzana, della moglie astuta, dello spagnuolo o del napoletano spasimanti d'amore, del geloso, dell'avaro, del *miles gloriosus*, del parassita, del soldato del Tinca lodatore dei tempi passati.

Nel secolo XVI tutto il pubblico italiano prendeva diletto alla recitazione delle commedie, talché questa forma letteraria spiegò una grande fecondità. Nelle feste di corte, nei matrimoni principeschi, nei ricevimenti d'ospiti forestieri non doveva mancare la rappresentazione teatrale. Le scene stabili erano ancora rare; ma nelle sale dei palazzi o in altri luoghi spaziosi gli spettacoli erano allestiti con grande splendore, ed architetti della scena erano spesso gli artisti più famosi, Baldassare Peruzzi, Raffaello, Bastiano da San Gallo, il Vasari. Le pause fra un atto e l'altro erano occupate da *intermezzi* musicali; nella *Mandragola*, nel *Vecchio amoroso* del Giannotti, nell'*Errore* del Gelli, nella *Suocera* del Varchi questi intermezzi sono soltanto madrigali, che erano recitati dal coro; ma molte volte, intessuti com'erano di canti, di balli, di pantomime, di giostre, come già le rappresentazioni cortigiane della fine del secolo XV, gli intermezzi acquistavano un'ampiezza assai maggiore e spesso attiravano l'attenzione degli spettatori più del dramma stesso, cui finivano col soffocare. Erano invenzioni mitologiche ed allegoriche con adulazioni ai principi presenti e talvolta anche con buffonate d'ogni maniera. Qualche volta si procurava bensì che fra gli intermezzi e la contenenza della commedia intercedesse una certa affinità di concetto, come fu degli intermezzi di Giambattista

Cini composti per la *Cofanaria* del D'Ambra, i quali rappresentavano i fatti principali della storia di Psiche (1565). Il Trissino lamentò nella sua *Poetica* la brutta moda di codeste pompose intramesse e si adoperò a sostituir loro i cori anche nella commedia; il Lasca nel prologo della *Strega* dice che un tempo si solevan fare gli intermezzi che servissero alle commedie; ma ora si fanno le commedie che servono agl'intermezzi. Il Doni nei *Marmi* (1552, p. 52) dà notizia d'una curiosa rappresentazione doppia fatta a Firenze, nella quale due commedie si fecero a vicenda da intermezzi, due commedie però d'argomento affine, la *Mandragola* del Machiavelli e l'*Assiuolo* del Cecchi. Erano state costruite due scene, con decorazioni l'una di Francesco Salviati, l'altra del Bronzino, e si rappresentò alternativamente un atto dell'una e uno dell'altra commedia.

Alcune accademie, massime quella degl'Intronati di Siena che vi poneva un particolare ardore, ed anche allegre brigate, come la Compagnia della Cazzuola di Firenze, e studenti d'Università ordinavano spesso rappresentazioni di commedie. Perfino nei conventi femminili penetravano gli spettacoli mondani; per es., la poco decente *Floria* di Antonio Vignali fu recitata da monache, come apprendiamo dal prologo e dall'epilogo.

Con una sì grande passione del pubblico per le commedie, si capisce facilmente che il numero dei commediografi dovesse crescere a dismisura. La dedica della *Suocera* del Varchi e il prologo dell'*Arsigogolo* attribuito al Lasca deplorano che tutti, giù giù fino ai più ignoranti artigiani, credano di poter fare commedie. Ben presto si formò un convenzionalismo, un repertorio di spedienti drammatici, e innumerevoli commedie furono allora composte, le quali talmente si rassomigliano nella tela che fin dal principio si può approssimativamente predire lo svolgimento di ciascuna. Ciò nondimeno si possono distinguere diversi avviamenti e segnalare alcune commedie che hanno una maggiore originalità.

Nella *Ruffiana* di Ippolito Salviani (nato a Roma nel 1514, mortovi nel 1572), che fu medico di papa Paolo IV e si acquistò fama specialmente colle sue opere di storia naturale, è rappresentata la realtà volgare, come nelle commedie e nei dialoghi di Pietro Aretino e nelle novelle scherzose. Quella commedia fu recitata a Roma ed altrove quattro volte in un anno (1552). In grazia del giovane libertino Polidoro, la ruffiana Jacovella inganna

una vecchia veneziana Perina e sua figlia, la cortigiana Cipria, affine di punire la loro avidità di guadagno; ella si vendica della spilorceria di due altri adoratori di Cipria, il procuratore messer Anselmo e il cursore messer Claudio, facendoli andare a mani vuote dopo avventure molto spiacevoli; ella fa sì che il giovane segretario messer Panfilo sia ricevuto, sotto le vesti di Claudio, dalla moglie di questo, la graziosa Isabella, ed infine sa fare l'innocente e rimanere amica di tutti. Nel complesso la commedia non è edificante; ma è specialmente piacevole la confusione che nasce dall'apparire di ciascun personaggio sotto le spoglie dell'altro e dal continuo passare dei vestiti dall'uno all'altro prima che ritrovino il loro padrone; ed è assai comico anche quel che Isabella al ritorno di suo marito gli dà a bere quanto a ciò ch'è accaduto durante la sua assenza.

Parecchie fra le commedie di Girolamo Parabosco da Piacenza, l'*Ermafrodito* (1549), *I Contenti* (1549), *La Fantesca* (1557), rappresentano, come la *Calandria*, scherzi, inganni, mariolerie di mezzane e di servi contro vecchi stolti innamorati, ma con poco spirito e in forma mal congegnata. Nella *Trinuzia* di Agnolo Firenzuola, la quale ha un intrigo assai inverosimile e mal inventato, la cosa migliore sono gli scherzi fatti al semplice dottor Rovina, cui i servi corbellano a gara; essi lo travestono, gli fanno credere che egli sia morto o non sia più egli stesso, come accade nella novella del Grasso legnaiuolo; e discutono con lui con comici sillogismi, così che il dottore con tutta la sua sapienza scolastica deve dichiararsi vinto.

Una commedia foggiata proprio come quelle di Pietro Aretino, è la *Leonida* di un Benetto Ghirardi, composta parecchi anni dopo (1585). Quivi gl'intrighi amorosi passano in seconda linea e formano quasi soltanto la cornice, in cui si svolge una lunga serie di scene realistiche. Queste sono fine a sé stesse, talché non sono subordinate al disegno complessivo della commedia, la quale diviene perciò molto lunga, come quelle dell'Aretino, e riesce assai confusa. Quasi tutti i vari tipi convenzionali del teatro comico del Cinquecento vi sono rappresentati: la cortigiana in Doralice; la vecchia mezzana in Lucilla; l'affaccendato rapportator di notizie in Martano; il bravo in Galdelone, che vestito d'una lucida armatura va strascicando rumorosamente la spada, gira di continuo qua e là e vuol compiere una grande impresa militare, ma non può mai ve-

nirne a capo, perché sempre qualche cosa manca e non è in ordine; il parassita in Gorgia, che bastona il bravo, gli toglie le armi e le dà via in cambio di salsicce. Nella *Leonida* queste figure, quantunque tradizionali, sono vive e ben disegnate; il loro contegno, come nelle commedie dell'Aretino, è copiato alla buona di sulla realtà. Anche i caratteri dell'avaro Spinellone e del servo Orillo, che fa lo schizzinoso con Doralice, sono abilmente tratteggiati. Nei primi quattro atti gli amanti non fanno quasi altro che lamentarsi e confabulare colle loro belle che se ne stanno alla finestra. Questi discorsi, non privi d'arte e d'una certa nobiltà, hanno un'intonazione patetica e una pompa rettorica, per le quali gli innamorati fanno contrasto alle altre figure della commedia.

Come talvolta Pietro Aretino, cosí anche Annibal Caro ne' suoi *Straccioni* portò sulla scena persone reali, quasi alla maniera dell'antica commedia attica, salvoché egli non ha l'intenzione satirica propria di questa o dello stesso Aretino. Quando Ippolito Petrucci, rettore dell'Università di Bologna, manifestò il desiderio di avere la commedia del Caro per farla rappresentare, questi gli scrisse ai 21 di febbraio del 1564, che la aveva composta vent'anni prima per desiderio de' suoi illustri protettori, in un'occasione determinata e con personaggi che forse potevano fare effetto allora essendo universalmente conosciuti, ma non ora, dopo tanto tempo e in altro luogo che a Roma. Il Caro avrebbe dunque scritti gli *Straccioni* verso il 1544, per eccitamento di Pier Luigi Farnese, di cui era allora al servizio; ma egli può avere esagerata alquanto l'età del componimento. C'erano a Roma due bei tipi, due vecchi fratelli, Giovanni e Battista, originari di Chio, i quali facevano lite con i Grimaldi di Genova. Erano mezzi pazzi, andavano trascurati e sudici, coi capelli spioventi e con certi lunghi mantelli lavorati di toppe, sicché eran chiamati gli *straccioni*; si vedevano sempre insieme; facevano e dicevano le medesime cose; parlavano tutti e due in una volta e l'uno serviva per eco dell'altro. Poi uno era morto; ma tanto essi erano un'anima in due persone, che si poteva considerarli o come vivi o come morti tutti e due. Nella commedia il Caro con un'idea graziosa e originale fa che quei due poveri e vecchi imbecilli divengano ricchi, assennati e felici. Suppone che vincano la loro lite, che per mezzo ad una serie di accidenti inaspettati si trovino circondati da cari parenti, e che ricuperata la pace e la benedizione della famiglia, abbiano occasione di mo-

strare l'onestà del loro cuore. Qui la giustizia, che altrove è così spesso derisa, per eccezione rappresenta una parte assai benefica; un bravo procuratore diviene l'intermediario di tutta quella felicità. Anche un'altra persona vivente entra in iscena, il libraio Barbagrigia, pseudonimo sotto cui si celava l'editore della *Nasea* del Caro e del suo commento alla *Ficata* del Molza, nonché dei *Dialoghi* di Pietro Aretino, cioè Antonio Blado da Asola. Così pure lo sciocco Mirandola, che è l'oggetto d'un comico episodio, sarà stato persona ben nota a Roma. Questi ritratti sono assai ben riusciti; inoltre il tòno della commedia è molte volte caldo ed elevato, e veramente affettuoso quando parlano i due nobili amanti Gisippo e Giulietta. All'arte magica del poeta si possono fors'anche perdonare gli espedienti straordinari di cui egli si vale per rendere felici que' suoi originali di vecchi, come l'inverosimile ritorno contemporaneo di due personaggi creduti morti.

L'efficacia delle commedie del Machiavelli è palese soprattutto nell'*Assiuolo* di Giovan Maria Cecchi (1550). Due giovani ingannano un vecchio marito, e secondo il prologo, questo fatto avrebbe realmente avuto luogo a Pisa poco tempo prima. Vi sono due studenti, Giulio e Rinuccio, ambedue innamorati della bella Oretta, moglie del geloso ed avaro dottor Ambrogio. Questi poi s'è anch'egli incapricciato di Anfrosina, madre di Rinuccio, la quale, d'accordo con Oretta, disegna di dargli un finto appuntamento, affinché la giovine donna vestita da uomo possa coglierlo. Gli studenti vengono a sapere tutto questo; Rinuccio per consiglio di Giulio manda a nome di sua madre una lettera d'invito al dottore e vuole recarsi egli stesso da Oretta durante l'assenza di Ambrogio; ma Giorgetto, il servo di Giulio, per procurare invece l'amata al suo padrone, scrive ad Oretta a nome di Anfrosina e le manda i vestiti da uomo. La sera, quando il vecchio viene alla posta, con un pretesto lo chiudono nel cortile e lo lasciano là a battere i denti di freddo e a gridare indarno *chiù chiù*, il grido dell'assiuolo, col quale, secondo gli accordi presi, in caso di pericolo doveva chiamare in soccorso lo stolto servo Giannella. Oretta intanto è accolta da Giulio, e Rinuccio trova in casa di Ambrogio, invece dell'amata, la sorella di lei, Violante, già da lungo tempo innamorata di lui. Ambrogio finalmente si libera, crede di cogliere sua moglie con un amante e chiama i fratelli di lei per isvergognarla pubblicamente, ma abbindolato con fine astuzia, è costretto

a confessare la sua avventura notturna e deve ancora ringraziare gli studenti, che sopraggiungono per far la pace, promettendo di non essere più geloso. La fine è quella della *Mandragola* del Machiavelli e della commedia in prosa a lui attribuita, la quale è in realtà la farsa del Lasca *Il frate;* anche nel resto vi sono fra i tre lavori grandi rassomiglianze. Il Doni lodò l'*Assiuolo* anche per quei passi tratti destramente da diverse novelle del Boccaccio, di cui è ricca la chiusa, « perché alla fine il comporre è un filo che esce d'una matassa di diversi lini, in più gugliate » (*Marmi*, p. 53); ed egli stesso seguì questa massima, e per il suo *Stufaiuolo* (bagnaiuolo) si appropriò la favola della commedia del Cecchi, cambiando i personaggi e rendendola più morale, ma anche togliendole così la sua verosimiglianza e naturalezza.

Il *Candelaio* di Giordano Bruno (1582) dà alla rappresentazione della realtà volgare un più profondo significato; ivi sugli scherzi grossolani e in parte indecenti aleggia un'aria di melanconia, la riflessione del filosofo sulla natura umana. In Bonifacio, vecchio avaro e innamorato, che disprezza la graziosa sua moglie Carubina e corre dietro alla cortigiana Vittoria; nel pedante Manfurio, superbo del suo vano sapere, e nell'avido Bartolomeo, che crede di aver imparato dal truffatore Cencio l'arte di far l'oro, Giordano Bruno personificò tre forme dell'eterna stoltezza umana. Uno stuolo di giuntatori e di ladri, che stretti in fratellevole lega, scaltri, insolenti, barbaramente giocondi del tormento inflitto altrui, ci dànno la più fedele immagine della camorra napoletana, si mette a trattare con quei tre, i quali della loro stoltezza ricevono sì crudel punizione, che al riso dello spettatore deve mescolarsi un sentimento di pena. Bonifacio pensa di guadagnarsi il cuore della sua Vittoria per mezzo del sedicente mago Scaramurè, ed invece per i maneggi di questo e della mezzana Lucia, che sono malcontenti della sua spilorceria, è ricevuto dalla stessa sua moglie anziché dall'amata; poi davanti alla porta è aggredito dal pittore Giovan Bernardo, di cui aveva preso la figura camuffandosi, ed è condotto via dai furfanti travestiti da birri, mentre il pittore ottiene non senza fatica che Carubina presti orecchio alla sua ardente passione. Il vecchio, il quale crede d'esser caduto nelle mani della polizia, rimane persuaso dalle parole di Scaramurè, che causa di tutto era stato un errore nelle pratiche magiche a lui prescritte. Indi Scaramurè lo libera e ancora riceve i ringraziamenti di Bonifacio,

che deve — compassionevole spettacolo! — implorare perdono da sua moglie e dal protettore di lei, il pittore Bernardo. Bartolomeo, dopo aver largamente pagato Cencio, è da lui lasciato in asso, e caduto anch'egli nelle mani dei falsi birri, è depredato e maltrattato. Al povero Manfurio quei birboni giocano tutta una serie di brutti tiri; colla vergogna e col danno egli riceve una pioggia di busse: ma la stoltezza erudita è la più cocciuta; tutti i guai che lo hanno colpito, non hanno potuto guarirlo ed egli fa il riepilogo al pubblico in quello stesso tòno grave di pedantesca buaggine, con cui ha cominciato.

In codeste commedie l'imitazione classica non è così evidente, come nella maggior parte delle altre di quel tempo. Alcuni autori non facevano se non tradurre una commedia romana adattando nomi e circostanze ai costumi contemporanei, con un rammodernamento cui si acconciavano in modo speciale alcuni degli originali. Così Lodovico Domenichi nelle sue *Due cortigiane* (1563) segue parola per parola le *Bacchides* di Plauto, trasportando la scena a Pisa, facendo delle Bacchidi due Isabelle, del soldato vantatore un capitano spagnuolo e così via. Elaborazioni più libere, ancorché ligie costantemente al modello, sono i *Lucidi* del Firenzuola e i *Simillimi* del Trissino (1548), che riproducono ambedue i *Menaechmi* di Plauto, e il *Capitano* di Lodovico Dolce (1545), che si fonda sul *Miles gloriosus*. Nel *Marito* (1545) lo stesso Dolce, pur riproducendo fino nei particolari la favola dell'*Amphitruo*, ne modificò però lo spirito, escludendone interamente l'elemento soprannaturale. Invece di fare che gli dei assumano le sembianze del padrone e del servo, egli immagina che per caso due uomini rassomiglino a questi straordinariamente e porta così al colmo l'inverosimiglianza e l'immoralità. All'incontro Giovambattista Gelli, prendendo dall'*Aulularia* il soggetto della sua *Sporta* (1543), si mantiene assai indipendente; tanto che in ispecie la figura di monna Lisabetta, la madre dell'amante Alamanno, è quasi del tutto originale. Questa vecchia senza cuore, che rende penosa la vita a sé ed agli altri, che di continuo si vanta d'aver portato il danaro in casa colla sua dote e di essere dopo la morte del marito padrona di tutto, è una figura ritratta dalla vita fiorentina di quel tempo. Ma secondo la testimonianza di Jacopo Gaddi e di Giuliano Ricci, il vero autore della *Sporta* non sarebbe punto il Gelli, bensì nientemeno che il Machiavelli: egli l'avrebbe

lasciata incompiuta; i frammenti sarebbero capitati nelle mani del Gelli e questi li avrebbe con poche aggiunte dati fuori per roba sua. Anche il Lasca alludeva certo alla *Sporta*, quando in alcuni sonetti accusò il Gelli di furto a danno del Machiavelli. È ben vero però che anche nell'altra commedia del Gelli, *L'Errore* (1555), opera di scarsissimo valore, s'incontrano tratti derivati dalla *Clisia* e dalla commedia in versi attribuita al Machiavelli.

Talvolta gli autori, senz'aver dinanzi nessun originale determinato, si tenevano però interamente entro alla cerchia dei personaggi e degl'intrighi classici, anche col pericolo di cadere così in contradizione colle condizioni del loro tempo. Questo errore fu commesso dall'Ariosto nella sua prima commedia, la *Cassaria*, da Luigi Alamanni nella *Flora* (verso il 1550), e in una commedia di titolo quasi uguale, nella *Floria*, da Antonio Vignali da Siena, l'Arsiccio dell'Accademia degl'Intronati, che morì a Milano nel 1559 segretario del governatore cardinale Madrucci. Anche queste commedie trattano di passioni amorose suscitate da schiave che gl'innamorati vogliono comperare. Sono fatti che difficilmente accadevano ancora in Italia in quel tempo, se anche perdurava qualche resto della schiavitù. Di ciò si avvide giustamente Luigi Groto, quando rielaborando l'*Epidicus* nella sua *Emilia*, trasportò l'azione in Turchia per poter introdurre sulla scena schiavi e schiave senza timore di offendere la verità.

La cosa più comune era allora una più moderata imitazione dell'antico, come quella delle ultime commedie dell'Ariosto. Questi era in generale reputato il più importante commediografo del secolo e il Giraldi nel suo *Discorso* dichiarò meritevoli di lode solo coloro che lo imitavano. Uno dei più grandi ammiratori ed anche amico personale dell'Ariosto fu Ercole Bentivoglio, di quella famiglia che fino al 1506 aveva tenuto la signoria di Bologna. Andato fanciullo a Ferrara nel 1513, militò nella guerra contro Firenze (1529) come capitano ai servigi del papa; più tardi dimorò per lo più a Venezia, dove morì il 6 novembre 1573. Nelle satire, che compose in numero di sei, egli rimane molto al di sotto del suo modello, l'Ariosto, e dal tòno familiare cade facilmente nella volgarità oppure nell'astrattezza dottrinale. Delle sue due commedie (1544), una, *I Fantasmi*, è un libero rimaneggiamento della *Mostellaria* di Plauto con alcuni tratti originali felici. Nell'altra, *Il Geloso*, travestimenti, scambi, incontri casuali

determinano alcune scene assai piacevoli, e il complesso dell'azione, anche se poco verosimile, è tuttavia pieno di svariato movimento e, come argomento di spasso momentaneo, non è mal inventato.

Il Doni, in una lettera inserita nella sua *Libreria* e diretta ad Ercole Bentivoglio, gli rivendicava la palma tra i commediografi del suo tempo. Questa non era se non una di quelle grossolane adulazioni, con che i letterati sollecitavano i loro nobili protettori; ma però in una cosa il Bentivoglio era generalmente giudicato più felice dell'Ariosto, cioè nella scelta della forma esteriore. Egli non si valse dello sdrucciolo, ma dell'endecasillabo sciolto piano, accostandolo alla prosa mediante le spezzature, così che solo qua e là il metro si fa sentire più fortemente, inalzando e nobilitando il discorso. Grande incertezza regnava rispetto alla forma adatta alla commedia. Come rappresentazione delle vicende private, dei costumi e dei fatti della vita comune, essa doveva avere anche la lingua sciolta e familiare di questa; onde la sua forma naturale era la prosa, che già il prologo della *Calandria* raccomandava e che era anche usata dai più. Ma d'altra parte la commedia era pur sempre un'opera poetica, per la quale pareva necessario il verso, e specialmente i fanatici dell'antichità, come il Giraldi, biasimavano le commedie in prosa. Sennonché la difficoltà stava nel trovare un verso adatto non troppo solenne. Il primo che adoperasse lo sciolto piano usato poi dal Bentivoglio, fu Agostino Ricchi nella sua commedia *I Tre Tiranni* recitata nel 1529 a Bologna dinanzi a Carlo V e a Clemente VII. Lo Speroni nello scipito frammento d'una commedia, che fece molto bene a non finire, si giovò della forma medesima che nella sua tragedia. Luigi Alamanni nella *Flora* si studiò di riprodurre in italiano i giambici ottonari e in due luoghi (nel *Prologo* e nell'atto III, sc. V) i giambici senari dei comici romani, e in codesta imitazione di un metro classico non fu certo più felice che il Tolomei ed i suoi amici nell'imitazione di metri lirici; per il lettore moderno quei versi hanno un suono assai barbaro. Gli sdruccioli furono più tardi usati dal D'Ambra in due delle sue commedie, dal Dolce e da Luigi Groto. Il Cecchi, che nel 1550 aveva pubblicato una quantità di commedie in prosa, rimaneggiò poi la maggior parte di esse riducendole in versi, come l'Ariosto, e in versi, ora sdruccioli ed ora piani, scrisse le sue commedie posteriori. L'endecasillabo piano fu pure adoperato dal Trissino nei *Simillimi*, dal Parabosco

nel *Pellegrino* e da Lionardo Salviati nel *Granchio*. Quest'ultimo lo trattò a bella posta con tale trascuratezza, e sì strettamente collegò i versi fra loro mediante la sintassi, che a mala pena quella sua forma si può distinguere dalla prosa; il Cecchi perfino divide le parole in fine di verso. Si vede dunque che in codesta materia si ubbidiva solo ad un pregiudizio; se mentre si scrivevano versi, si procurava di dissimulare quanto più fosse possibile il loro carattere ritmico, era più semplice attenersi addirittura alla prosa, che infatti ottenne poi la vittoria: « E da qui innanzi vedrem rimanersi Solo a' pedanti il far commedie in versi », disse il Lasca (*Rime burl.*, 426).

Francesco D'Ambra da Firenze fu socio e nel 1549 consolo dell'Accademia fiorentina e morì nel 1558. La prima delle sue tre commedie, *Il Furto,* scritta in prosa, fu recitata nel 1544 con grande lusso in quell'Accademia; i *Bernardi* tre anni dopo (1547) nella grande sala del duca Cosimo; la *Cofanaria* fu posta in scena solo dopo la morte dell'autore nel 1565 per le nozze del principe Francesco de' Medici. Il D'Ambra possiede una speciale abilità nell'escogitare sempre nuovi incidenti e nel provocare una gran confusione comica mediante scambi di persone, malintesi, false accuse e va dicendo. Come esempio servano i *Bernardi*, la meglio riuscita delle sue opere drammatiche. Giulio, figlio di Girolamo, scappato da Palermo sua patria per aver partecipato ad un omicidio, vive a Firenze presso Fazio Ricoveri sotto il nome di Bernardo Spinola, ch'è il nome d'un suo amico genovese. Egli è assente da Firenze, essendo andato a Roma per riscuotere del danaro, e poiché non ritorna a tempo, Fazio è impensierito. Alamanno, che ama una Lucrezia, figlia di Cambio Ruffoli, mentre il suo amico Giulio, sotto il suo falso nome di Bernardo, ha l'aria di farle la corte, scrive in persona di Bernardo una lettera finta per allettarla ad uscir di casa. Questa lettera cade nelle mani del padre Cambio, il quale allora attira con un'astuzia Alamanno in sua casa e senza vederlo, credendolo Bernardo, cioè Giulio, ve lo rinchiude. Frattanto viene da Genova il vero Bernardo per ricercare l'amico Giulio, avendolo liberato dal bando e avendo saputo che la sorella di lui Spinetta che era stata perduta, si trovava a Firenze. Siccome egli si fa chiamare col suo vero nome Bernardo Spinola, così è creduto un giuntatore; poi si chiama Giulio Siciliano, ma il padre di Giulio, liberato da una lunga

schiavitù e venuto anch'egli a Firenze, lo dichiara da capo un giuntatore. Finalmente Giulio stesso ritorna, e allora si attribuisce a lui tutto ciò che intanto era accaduto e in cui era mescolato il nome di Bernardo. Così si succedono l'una dopo l'altra delle scene, nelle quali il galantuomo è costantemente ritenuto un briccone e piovono da ogni parte violenti improperî. Certo noi ci possiamo domandare come mai Giulio potesse non aver detto al migliore de' suoi amici che egli da dodici anni abusava del suo nome, e come si possa concepire che Giulio facesse il vagheggino con Lucrezia per cederla poi all'amico Alamanno, e questi con Emilia, perché la godesse Giulio. Ciò nondimeno questo immenso viluppo è rappresentato con tale rapidità e vivacità che può per un momento tener desto l'interesse.

Nel secolo XVI uno fra gli elementi dell'imitazione classica era comune a tutti gli scrittori, l'osservanza dell'unità di luogo e di tempo. Per il teatro comico questo non era un vincolo molto pesante, così che non v'ha commedia di quel tempo, sia pur essa interamente moderna, che non vi si acconci. L'azione si svolge sempre in poche ore, tutt'al più in un giorno e senza cambiamento di scena. E la scena è quella degli antichi, una strada, una piazza aperta, sulla quale dànno le case dei personaggi e per lo più anche certi pubblici edifici ben noti, che tosto designano allo spettatore la città dove l'azione si svolge. Se quella era Firenze, si vedeva S. Maria del Fiore od un'altra delle maggiori chiese; se Roma, era in vista il Colosseo, il Pantheon o qualche altro simile edificio. I personaggi parlavano nella strada, sulle porte, alle finestre o in casa non visti. Le scene si potevano collegare senza molto sforzo e ciascun personaggio si poteva far andare e venire per quello spazio comune, come meglio piaceva. Si era proprio nel paese stesso dove erano nate le commedie classiche e quivi la vita privata si svolgeva allora, come nell'antichità, fuori di casa assai più che non accadesse nelle regioni nordiche e più che non accada oggi nella stessa Italia. Naturalmente certe cose eran trasportate per forza sulla strada, mentre questo non sarebbe stato il loro posto; ma poiché si voleva mantenere l'unità di luogo, fu in ogni modo una fortuna che si continuasse anche a porre la scena sulla strada, perché questa permetteva che alla vita si desse ben altro svolgimento da quello che sarebbe stato compatito dalla monotonia d'uno spazio chiuso fra quattro pareti. Quasi c'era

ancora la libertà delle sacre rappresentazioni, nelle quali ogni personaggio passava da un luogo all'altro sotto gli occhi dello spettatore: nella *Talanta* di Pietro Aretino, messer Vergolo cavalca intorno alla scena e visita le antichità di Roma; nella *Rodiana* di Andrea Calmo, il soldato Diomede, arrivato alla porta di Parma, si fa condurre dal doganiere Naso alla casa di Sofronia e mostrare per via le cose notabili della città.

Non così generale, ma pure più diffuso d'ogni altro era il costume di avviluppare i nodi mediante le macchinazioni dei servi e scioglierli per via di riconoscimenti, come nell'antica commedia. In quel tempo i poeti potevano dare alle perdite ed ai ritrovamenti dei congiunti una maggiore verosimiglianza che non si potrebbe dar oggi. Si diceva che il bambino era stato separato dalla sua famiglia nel sacco di Roma (1527), nell'assedio di Firenze (1530) o in altre ben note catastrofi storiche, o che era stato rapito dai Turchi o dai Mori mentre giocava sulla riva del mare, oppure che qualcuno era caduto nelle mani dei pirati durante una navigazione e che per lungo tempo non si era avuta notizia di lui. Tutto ciò accadeva abbastanza spesso; ma il ritorno al momento opportuno restava sempre inverosimile e l'uso costante di questo comodo mezzo per tagliare nodi molto aggrovigliati non era artistico. Solo pochi scrittori seppero guardarsi dall'abuso dei riconoscimenti, ma certo nessuno lo esagerò tanto quanto Giammaria Cecchi. Nelle sue numerose commedie, *Il Diamante*, *I Rivali*, *Gli Sciàmiti*, *Le Pellegrine* e via dicendo, egli mette sempre insieme diverse persone che in apparenza non hanno che fare tra loro, mentre invece sono legate senza saperlo da stretti vincoli di parentela. Egli le fa vivere per lunghi anni l'una accanto all'altra; il padre vuole sposare la figlia, il fratello la sorella che non conosce. Poi tutto ad un tratto si dice che Tizio non è colui che si credeva, che si è cambiato il nome, che ha abbandonato la patria per questi e questi motivi, che la sua famiglia è stata dispersa in questi e questi paesi, e segue un lungo e minuzioso racconto per rendere credibile tutto il viluppo.

Un gusto più fine si ribellava a queste trite invenzioni. Ippolito Salviani nel prologo della *Ruffiana*, il Gelli in quello della *Sporta*, Andrea Calmo nel prologo della *Saltuzza* le biasimano come artifici antiquati già venuti in uggia al pubblico e in contradizione coi costumi del tempo; ma specialmente il Lasca nel prologo

della *Gelosia* le combatte nel modo più risoluto, e in quello della *Strega* dice: « non ci sono schiavi, non ci si usano figliuoli adottivi; non ci vengono i ruffiani a vender le fanciulle; né i soldati del dì d'oggi nei sacchi delle città o de' castelli pigliano più le bambine in fascia, e allevandole per lor figliole fanno lor la dote, ma attendono a rubare quanto più possono... ». Ciò nondimeno si ricadeva sempre in quel difetto, anzi talora vi ricadevano quegli stessi che lo avevano condannato; anche in una commedia del Lasca, *I parentadi*, si hanno ritrovamenti. Mancava proprio ai più l'abilità necessaria per escogitare altri mezzi di scioglimento.

Rispetto a ciò fece un singolare tentativo Bernardino Pino da Cagli nella sua commedia *Gli ingiusti sdegni* (1553). Quivi i personaggi che hanno in mano la sorte degli amanti, sono indotti a mutare i loro propositi, dapprincipio sfavorevoli a questi, non da accidenti esteriori, ma dagli argomenti della ragione. Il vecchio messer Tiberio sposerebbe la vecchia Armodia, ma per la sua età avanzata si perita di lasciar trasparire il suo amore; affine di render possibile la cosa, Panezio, figlio d'un morto amico di Tiberio e da lui allevato, entra al servigio della vedova come compagno del figlio di lei, Licinio. Ora Armodia vuole in fatto accettare la mano di Tiberio; ma Licinio deve sposare la figlia del vecchio, Teodora, che prima era destinata a Flavio, figlio dell'avaro Pandolfo, e Panezio deve avere in moglie Delia, la bella ma povera figlia adottiva di Armodia. Sennonché Panezio ama Teodora, Licinio Delia, Flavio una cortigiana Aurelia. Panezio è il più nobile carattere che si possa immaginare; combatte la propria inclinazione e si sforza di persuadere Licinio, ma poiché questi è irremovibile nel ricusare di adempiere il desiderio di sua madre e di Tiberio, costoro dànno la colpa a Panezio e lo rimproverano acerbamente (gli ingiusti sdegni). Infine il vecchio spia un colloquio di Panezio coll'onesto servo Carlo, riconosce le rette intenzioni di quello, approva le sue giudiziose dichiarazioni ed è pronto a dargli sua figlia, mentre la vedova cede al dolore del proprio figliuolo. Anche la cortigiana è nobile e virtuosa e precorre alla Signora delle camelie; l'ardente amore per Flavio l'ha convertita, ed ella altro non vuole, se non che il giovane le appartenga ancora per un anno; poi egli potrà ammogliarsi ed ella si consacrerà ad una vita di pietà. L'onestà, insolita nel teatro di quel tempo, fa piacere, e non si può negare alla commedia una

certa originalità. Essa in ogni modo incontrò gran favore, e Raffaello Martini la cita, esaltandola, nel prologo del suo *Amore scolastico.*

Come Bernardino Pino nel suo prologo, così molti altri parlarono degli ammaestramenti morali che gli spettatori avrebbero dovuto trarre dalle commedie; ma non tutti li prendevano, come il Pino, sul serio. Girolamo Razzi, che entrò nel chiostro di S. Maria degli Angeli sotto il nome di Silvano, aveva composto ne' suoi giovani anni tre commedie. Nel prologo della *Balia* (verso il 1560) egli biasima la scurrilità delle commedie del suo tempo, osservando che il teatro dovrebbe invece volgere i casi rappresentati a rendere migliori e più savi gli spettatori, e si lamenta che la sua prima commedia, *La Cecca*, per la sua troppa serietà sia stata così poco applaudita da fargli smettere l'idea di pubblicare questa seconda. Eppure nella *Cecca* vi è poco di morale e nella *Balia,* ancorchè vi abbiano luogo alcune virtuose considerazioni, si rappresentano certe cose che a noi sembrano abbastanza scandalose, e la colpevole principale, la nutrice, resta impunita, perché alla fine tutto si volge al meglio. Tuttavia un personaggio, cioè Lesbia, che con animo elevato incontra vittoriosamente ogni pericolo, rappresenta nella *Balia* il candore morale premiato alla fine, e meglio ancora lo rappresenta la protagonista della *Gostanza*, la terza commedia del Razzi. Gostanza ha giurato fede al suo amato Antonio, pel quale fin dalla fanciullezza nutriva un'innocente simpatia e gli ha promesso di non essere giammai d'altri, talché quando suo padre la costringe a sposare Lionardo, ella induce questo a rispettare quel primo vincolo. Così vivono per dieci anni; Lionardo è amico, padre, fratello all'apparente sua moglie; nulla desidèra egli stesso più ardentemente che di ritrovare Antonio e lo cerca più volte con pericolo della propria vita. Ma Antonio abita da sei anni vicino all'amata; travestito da capitano spagnuolo e sconosciuto a tutti, anche a lei, le consacra una rispettosa servitù. Dopo avere sperimentata pienamente la virtù di lei e di Lionardo, si manifesta e riceve la mano della sua Gostanza. Lionardo sposa la sorella di Antonio rimasta vedova. In questa commedia tutti gareggiano di generosità ed anche i personaggi accessorî sono pieni di onestà e di buon senso; solo del pedante si fanno gioco.

Anche Benedetto Varchi, nella dedica della sua commedia *La*

Suocera al duca Cosimo, lamenta, come il Razzi, l'immoralità della letteratura comica italiana contemporanea; ed infatti la sua commedia è molto morale, ma insieme molto scipita, prolissa, priva d'interesse, tutta intessuta di lunghi discorsi e d'interminabili monologhi; inutile dunque, perché la noia sarà sempre una cattiva maestra di virtù. Ciò nondimeno, secondo le idee moderne, il fondamento dell'azione non è neppure molto edificante, perché il soggetto principale della *Suocera* è quello dell'*Hecyra* di Terenzio — abbastanza spesso il Varchi non fa altro che tradurla — diluito ed ampliato mediante due altre invenzioni senza spirito. Il Varchi non vide quanto fosse inverosimile nella società del suo tempo un fatto come quello su cui si fonda il viluppo terenziano, e non procurò neppure di render più credibile la cosa facendo note le singole circostanze. Manifestamente ciò gli ripugnava, perché quanto era accaduto fra Gismondo ed Argentina offriva agli spettatori un ben triste esempio.

Il Lasca, che colle sue beffe non risparmiava neanche gli amici, si fece giuoco della commedia del Varchi in un sonetto (*Con meraviglia e con gran devozione*). Egli fu uno dei molti scrittori che in quel tempo di classicismo si ribellarono all'imitazione degli antichi e la derisero come pedanteria. « Si pone l'azione delle commedie ai nostri giorni e nelle città moderne, egli dice nel prologo della *Gelosia*, e si introducono usanze passate e vecchie e costumi antichi colla scusa che Plauto, Terenzio e Menandro hanno fatto così; quando non si sappia inventar nulla, è meglio semplicemente tradurre, e non rattoppare elementi stranieri e nostrali sciupandoli ». E contro il Varchi e quelli che la pensavano come lui, si volge specialmente col brioso dialogo fra il prologo e l'argomento, che va innanzi alla *Strega*. Il Prologo parla, proprio come il Varchi, quasi colle stesse parole, dello scopo principale della commedia, che deve essere modello di costumi e specchio della vita (1), della sua dignità e del suo intento didattico, e l'Argomento risponde che questi sono vecchiumi e che oggi non si va più al teatro per imparare a vivere, ma per passare il tempo e per divertirsi; chi vuol imparare morale, vada alla predica o

(1) Si ripetevano generalmente le parole di Cicerone (*De rep.*, IV, 11, 13): « comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis ».

legga buoni libri. Il Lasca stesso scrisse sei commedie: *La Gelosia*, recitata nel 1550 a Palazzo vecchio; *La Spiritata*, messa in iscena nel 1560 in casa di Bernardetto de' Medici, in occasione d'un banchetto in onore del principe Francesco; *La Strega* ovvero *La Taddea*; *La Sibilla* ovvero *La Medaglia*; *La Pinzochera*; *I parentadi*. Le ultime quattro furono composte prima del 1566, ma non furono mai recitate e videro la luce solo nel 1582. Sennonché, nonostante quelle savie massime, le commedie del Lasca difficilmente si possono annoverare fra le migliori di quel tempo. Egli aveva buon senso e vedeva i difetti degli altri; teneva in pronto la beffa e lo scherzo leggiero, ma non aveva ingegno sufficiente per il dramma. Se anche nei particolari non attinge nulla dalle commedie antiche, pure gl' intrighi che mette in scena, sono sempre i soliti: le trame, i garbugli, le burle che i servi architettano con inganni, menzogne, travestimenti per procurare l'amata al loro padroncino. Se evita quasi sempre i ritrovamenti, il Lasca si giova invece d' un mezzo di scioglimento poco men primitivo, che l'Ariosto aveva già usato nella *Lena* e che si ripete presso altri commediografi. Egli ordina cioè le cose in modo, che gli amanti si trovano insieme e sono colti in fallo, onde strappano mediante il *fatto compiuto* il negato consenso. Più tardi nelle commedie dei paesi protestanti servì spesso allo stesso scopo la benedizione del prete ghermita segretamente; per il diritto canonico questa da sola non bastava ed il poeta poteva farne a meno senza ferire il sentimento morale degli spettatori. Certo il Lasca non contradice mai ai costumi del suo tempo e prescindendo da certi accidenti, tutto ciò che egli rappresenta, potrebbe veramente essere andato così. Ma le burle delle sue commedie sono troppo tenui ed i tiri e le facezie, che nelle sue novelle racconta con tanta rapidità e con tanto brio, ridotti in forma drammatica e strascicati per cinque atti, riescono scipiti e pesanti. In codeste commedie tutto procede così lentamente e con tanta abbondanza di particolari e di minute circostanze, che si perde la pazienza. I personaggi si accordano fra loro su ciò che hanno da fare e si raccontano a che punto siano coi loro intrighi e che cosa abbian fatto; così trascorre sempre la maggior parte del tempo.

Al Lasca fu attribuita un'altra commedia, *L'Arsigogolo*, ma si può dubitare che non sia opera sua, perché egli si sarebbe troppo grossolanamente contradetto, chiamando, nel prologo di essa, la

commedia « imagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita », dopo aver così recisamente combattuto siffatto concetto nel prologo della *Strega*. Inoltre l'*Arsigogolo* ha un carattere alquanto diverso da quello delle commedie che sono certamente del Lasca, e maggior movimento. Il vecchio procuratore ser Alesso, cui il servo fa credere di averlo fatto ringiovanire di venticinque anni e che si atteggia proprio come se avesse ricuperata la gioventù, è almeno uno sciocco piacevole, come è assai ben riuscita la figura dello scaltro contadino Arzigogolo, cui l'avvocato suggerisce di fingersi pazzo in giudizio e di fischiar sempre invece di rispondere, e che poi continua a fischiare, quando il suo consultore legale gli chiede due scudi (1). Invece le commedie del Lasca talvolta promettono bensì coi loro titoli figure interessanti, come la spiritata, la strega, la pinzochera; ma ci lasciano delusi. L'ossessa non viene affatto sulla scena; la strega e la pinzochera rappresentano parti del tutto accessorie. Il Lasca aveva composto anche tre piccoli lavori drammatici sotto il titolo di farse; ma solo una di queste sembra essersi conservata, *Il Frate*, che, a giudicare dal prologo, è anteriore alle commedie. Della farsa cinquecentistica il *Frate* altro non ha che la brevità, essendo di soli tre atti. È uno scherzo indecente, ma brioso, di stampo novellistico, come la *Mandragola*; anzi vi appare evidente l'imitazione della maniera del Machiavelli, cui fu già erroneamente attribuito.

In generale le commedie italiane del secolo XVI sono commedie d'intreccio; l'interesse si fonda essenzialmente sul fatto. Certo non vi mancano pitture originali di caratteri, specialmente nelle commedie del Machiavelli, che per questo rispetto prende posto accanto ai più grandi commediografi. Anche Pietro Aretino, Lorenzino de' Medici, il Gelli, il Caro, Giordano Bruno seppero disegnare, come abbiamo veduto, figure interessanti. Ma per lo più i personaggi hanno un colorito uniforme e convenzionale. I padri di famiglia ritraggono bene gli onesti e spesso semplici borghesi di quel tempo, ma si rassomigliano tutti, mancano di tratti individuali, come di solito anche gli amanti ed i servi. Tra questi ultimi tuttavia è degno di considerazione come tipo vivo e vero quello del ragazzo, che era tenuto in casa per certi servigi

(1) È suppergiù la stessa burla, che nella farsa francese di *Pathelin* fa il pecoraio Thibaut Aignelet al suo avvocato.

meno pesanti e che spesso ci appare un piacevole e scaltro bricconcello, che abbindola gli altri servi ed architetta tiri birboni. Certamente un siffatto *puer* s'incontra già anche in Plauto (*Mil. glor.*, 817 sgg.); ma tuttavia nelle commedie italiane codesto ragazzo è originale, come riproduzione ch'esso è del monello furbo e malizioso. Siano ricordati ad esempio il Giannicco di Pietro Aretino nel *Marescalco* e il comico Farfanicchio nella *Ruffiana* del Salviani, che beffa la gente, rivolgendo di continuo domande puerili e sempre traendo dalla risposta una nuova domanda. Al servo inventore d'intrighi, Lionardo Salviati sostituì felicemente in ambedue le sue commedie, *Il Granchio* (1566) e *La Spina*, un'altra figura, un virtuoso della furfanteria, il quale la esercita quasi più per amore dell'arte che per suo vantaggio, quantunque non isdegni neppur questo.

Come nel teatro antico così nella commedia del secolo XVI si formarono certi tipi a dileggio di alcuni ceti sociali, di professioni, di maniere di vita, tipi che ricompaiono sempre colle medesime caratteristiche. Così dopo la *Calandria* e dopo il *Negromante* dell'Ariosto, il falso negromante divenne una figura frequente come la pinzochera mezzana. Nel Nicia della *Mandragola*, nell'Ambrogio dell'*Assiuolo*, nel dottor Necessitas della *Talanta*, nel Rovina della *Trinusia* e in altri simili personaggi è rappresentato il dottor di legge semplicione, ma nella commedia del secolo XVI egli non è ancor divenuto la caricatura de' suoi pari, come divenne poi nella commedia dell'arte. Il parassita deriva dall'antichità; tuttavia nelle commedie italiane è più disinvolto, più attivo ed assume talora la parte dell'intrigante. Ma le più importanti e le meglio svolte tra queste figure convenzionali sono il pedante ed il capitano. Il pedagogo era deriso già nell'antichità, ma compariva solo di rado nella commedia (il Ludus nelle *Bacchides* di Plauto); il pedante italiano è propriamente figlio del suo tempo e personifica l'erudizione gretta, meschina, inamidata. È maestro di scuola o, più spesso, istitutore domestico; è specialmente il grammatico di mente ristretta, superbo del suo vano, polveroso e falso sapere. Pietro Aretino, il nemico d'ogni pedanteria, pare sia stato nel *Marescalco* il primo a dargli il suo caratteristico aspetto comico; dopo essere stato berteggiato e tormentato in tante commedie, il pedante sopporta il suo vero martirio sotto il nome di Manfurio nel *Candelaio* del Bruno, dove l'impressione che fa

il povero sciocco, diviene quasi tragica. Il capitano millantatore ci appare per la prima volta nello spagnuolo Giglio degli *Ingannati* (1531) e poi nel Tinca della *Talanta;* tuttavia questa, come altre caricature, doveva esistere già prima nella farsa popolare. Al *miles gloriosus* aveva procurato larga notorietà il teatro di Plauto e di Terenzio, ma egli era anche una figura viva nel secolo XVI, quando il servizio militare non era un dovere, ma un mestiere, quando il soldato combatteva spesso battaglie incruente e faceva mostra del suo coraggio contro inermi cittadini. Il capitano smargiasso è per lo più uno spagnuolo, perché da gente di quella nazione si era avvezzi a sentire le più grandi millanterie e perché così si prendeva anche vendetta dell'odiato giogo spagnuolo, che pesava su una gran parte d'Italia.

Il capitano spagnuolo parla di solito la sua lingua, onde nascono, come dal latino del pedante, comici equivoci. Il *Poenulus* di Plauto offriva l'esempio d'un personaggio che parla in lingua straniera, ed il Cecchi nel prologo dei *Rivali* si richiama espressamente a quel modello classico, come alla *Cassaria* dell'Ariosto, dove qualcheduno si vale della lingua furbesca. In generale piaceva metter di fronte persone di lingua diversa e farle parlare insieme, ciascuna nella sua. Nell'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini, che fu recitato a Siena nel 1536 durante il soggiorno di Carlo V, si parla spagnuolo e napoletano, e uno studente tedesco usa alcune parole della sua lingua. Un tale miscuglio, che il Lasca derise nel prologo della *Spiritata*, ritroveremo poi in Andrea Calmo. Più naturale era l'introduzione dei dialetti parlati da certe classi sociali; così nella *Calandria*, nella *Cofanaria* del D'Ambra, ecc., compaiono facchini bergamaschi, e nelle *Pellegrine* del Cecchi cuochi napoletani. Nell'*Ortensio* di Alessandro Piccolomini (1560) entra uno spaccone napoletano proprio ameno, un tal Giovancarlo, che specialmente si vanta della sua pretesa fortuna colle donne ed ha seco il suo servo Antoniello; e nelle tre commedie di Cristoforo Castelletti da Roma, *I torti amorosi* (1581), *Il furbo* (1584), *Le stravaganse d'amore* (1587), un napoletano rappresenta una parte importante e parla il suo dialetto.

Le semplici favole delle commedie antiche non bastavano di solito a soddisfare il desiderio del vario, del divertente, dell'avviluppato, epperciò chi se ne valeva, soleva ampliarle e renderle più complesse mediante nuove aggiunte. Così fece, come si è visto, il Gelli

coll'*Aulularia* nella sua *Sporta*; e Luigi Groto nella sua *Emilia* (1579) ampliò straordinariamente l'*Epidicus* di Plauto, togliendogli la sua freschezza e vivacità. Spesso i poeti si giovarono anche di tratti desunti da diverse commedie antiche o fusero insieme due o più commedie latine, come già avevano fatto colle greche i Romani. Questo metodo seguì Lorenzino de' Medici nell'*Aridosia* con un'abilità che non tutti gli altri mostrarono. Nella *Dote* il Cecchi ampliò ben infelicemente il *Trinummus* colla già abusata storiella degli spiriti della *Mostellaria*; nella *Moglie* (1550) collegò l'*Andria* di Terenzio coi *Menaechmi*; negli *Sciàmiti* si giovò di particolari tolti alla *Mostellaria* e alle *Bacchides*. Nei *Gelosi* di Vincenzo Gabiani da Brescia (1545) si confondono elementi desunti dall'*Andria* e dall'*Eunuchus* con aggiunte abbastanza barocche dell'autore stesso. Il bresciano Niccolò Secchi, adoperato in affari diplomatici da Carlo V e da re Ferdinando, inviato anche a Costantinopoli e poi (dal 1545) capitano di giustizia a Milano, compose oltre a molte poesie latine quattro commedie, in una delle quali, gli *Inganni*, riunì il *Truculentus* e l'*Asinaria*. Provengono dal *Truculentus* la cortigiana Dorotea, che vuole mantenersi tre amanti nello stesso tempo, il soldato millantatore cui ella dà a credere di essere stata resa madre da lui, e va dicendo; dall'*Asinaria* la vecchia madre e mezzana di Dorotea, il sincero amore di quest'ultima per Gostanzo e la moglie che alla fine sorprende il vecchio marito (il medico). A tutto questo il Secchi aggiunse l'invenzione d'una fanciulla (Ginevra) che travestita da uomo (Ruberto) ottiene l'amore della padroncina (Porzia) e sostituisce a sé il fratello (Fortunato), mentre ella stessa ama il padroncino (Gostanzo) innamorato della cortigiana.

Certi temi che ritornano nella commedia di tutti i tempi, sogliono formare la base dell'intrigo anche in quella italiana del Cinquecento; tali sono il pregiudizio, la stoltezza, l'avarizia dei vecchi in lotta colla passione della gioventù. Un figlio è costretto dal padre a sposare una che ama un altro, mentre egli stesso aspira alla mano d'un'altra fanciulla o si è segretamente unito in matrimonio con lei, come nell'*Andria*. Un figlio vuole prender in moglie una povera ragazza e il padre invece pretende una ricca dote; un padre vuole costringere la figlia a sposare un vecchio ricco, e così via. E come questi eterni argomenti della commedia, così si ripetono spesso i medesimi particolari dell'intrigo.

La fanciulla si finge malata per sottrarsi all'aborrito matrimonio; i servi ingannano e derubano il padre a favore del padroncino; anzi questo, senza tanti riguardi alla legge o alla morale, deruba talvolta il padre o il fratello affine di procurarsi la somma necessaria a riscattare o a mantenere l'amata; il lieto fine fa poi che tutti sian perdonati. Non di rado il servo strappa al vecchio il consenso, dandogli a bere che il figlio versi in un grave pericolo, che sia ferito o prigioniero o perseguitato o altre simili frottole. Un altro artificio usato volontieri è questo: taluno si spaccia per una persona assente che si aspetta o di cui c'è bisogno per condurre a compimento qualche cosa, e poi appare la persona vera: così accade nei *Suppositi* dell'Ariosto e poi nel *Furto* del D'Ambra, nella *Porsia* di Giuseppe Leggiadro Galanni, nella *Sibilla* del Lasca, nelle *Pellegrine* del Cecchi, nella *Fantesca* di Giambattista della Porta.

Non piccola parte hanno i travestimenti, specialmente quelli che mentiscono il sesso d'una persona; onde nascono viluppi piccanti e non sempre decenti. Una fanciulla appare per lungo tempo vestita da uomo e tale è generalmente creduta, come la Santilla della *Calandria*, la Ginevra degli *Inganni* del Secchi, l'Olimpia dei *Torti amorosi* del Castelletti. Nell'*Interesse* del Secchi, donde il Molière trasse la materia del suo *Dépit amoureux*, un padre, per non perdere una scommessa, ha allevato una bambina che gli è nata, come se fosse stata un ragazzo, e questo preteso figliuolo si è sposato segretamente, senza che neppure il marito, che crede di possedere la sorella di lui, si sia accorto del mistero. Così nell'*Ortensio* di Alessandro Piccolomini (1560) una Virginia porta fin da bambina vesti maschili per non perdere un'eredità, e anch'essa senz'essere riconosciuta si sposa. Non meno graditi erano i travestimenti inversi: l'amante si finge fanciulla per meglio potersi avvicinare all'amata ed entra come cameriera al servizio della famiglia di questa, come nella *Fantesca* del Parabosco (1557), nella *Cameriera* del Secchi (1583) e nella *Fantesca* del Della Porta (1592). Di questa pretesa fanciulla si innamora di solito un vecchio babbeo; Gerasto spasima per la fantesca nella commedia del Della Porta, Calandro per il travestito Lidio, e nell'*Amore scolastico* di Raffaello Martini (1570) il Dottore per lo studente Curzio, che si spaccia per l'amica di Livia, la figlia di lui. Alessandro Piccolomini, lo Stordito dell'Accademia degl'Intronati di

Siena, nel suo *Alessandro* (1554), commedia degna di essere segnalata per la disinvoltura e la naturalezza del dialogo, fa che due amanti, i quali da straordinari avvenimenti erano stati tenuti a lungo lontani dalla loro patria e separati l'uno dall'altro, si ritrovino, ma ambedue sotto mentite forme; Aloisio passa per Lampridia e viceversa Lucrezia per Fortunio; essi non si riconoscono, eppure si sentono attratti l'uno verso l'altro.

A proposito delle commedie dell'Ariosto abbiamo osservato come la scarsa importanza che vi ha la parte della giovane donna, sia un tratto caratteristico redato dall'antichità e conforme ai costumi della società antica, ma non a quelli della moderna, in cui la fanciulla gode di una maggiore indipendenza. Noi desideriamo che vi sia scambievole corrispondenza di sensi amorosi e vorremmo vedere rappresentati anche i sentimenti di lei e non soltanto udirne parlare per bocca altrui. Questo difetto è proprio di molte fra le commedie posteriori, e abbastanza spesso colei ch'è il centro di tutta l'azione, non appare affatto sulla scena; il che accade perfino in commedie che s'intitolano appunto da quel personaggio, come nella *Flora* dell'Alamanni, nella *Porsia* di Leggiadro Galanni, nella *Spina* del Salviati. Bisogna però pensare che fin verso il 1560 e talvolta anche dopo, le parti femminili furono sostenute da giovinetti e da ragazzi; per es., il prologo del Groto mostra che ancora si faceva così quando fu recitata l'*Emilia* (1579), ed è probabile che la commedia dell'arte conducesse primamente le donne sulla scena. Già la recitazione fatta da uomini doveva dunque diminuire l'interesse. Tuttavia non mancano, come si è veduto, commedie nelle quali una fanciulla od una giovine donna rappresenta una parte importante, anzi perfino la parte principale, come nella *Gostansa* del Razzi, e pare che specialmente in grazia dell'azione esercitata dalla novella, la donna abbia ottenuto un posto maggiore e più diretto nella commedia.

In generale la novella porge al teatro comico italiano gli elementi più moderni, così che non inopportunamente il Lasca, volendo designare come commediografo moderno un certo Lotto, gli diede lode d'aver imitato non Menandro e Terenzio, ma il Boccaccio (*Rime burl.*, p. 424). E la commedia, sia che si attenesse alla maniera della novella realistica scherzosa, e sia che derivasse dalla novella romantica seria l'argomento o il carattere, non poteva a meno di dare una più ampia parte alla donna amata. Vi troviamo

infatti fanciulle disprezzate o abbandonate che corrono dietro all'amato e se ne guadagnano il cuore colla loro fedeltà piena di abnegazione. Un'anonima commedia dell'Accademia degl'Intronati, intitolata *Gli Ingannati* (1531), tratta lo stesso soggetto che la novella II, 36 del Bandello e il *Come volete* dello Shakespeare. Lelia, che deve sposare il vecchio Gherardo, fugge dal chiostro, dove è stata collocata fino al matrimonio, ed entra come paggio al servizio del suo infedele Flaminio; questi aspira ora alla mano d'Isabella, figlia di Gherardo, la quale a sua volta s'innamora del creduto Fabio, cioè di Lelia. Allora compare Fabrizio, fratello di Lelia, che era stato perduto nel sacco di Roma ed è tutto la sorella; a lui si volge l'amore d'Isabella, e la costanza di Lelia tocca il cuore di Flaminio. Nel *Viluppo* di Gerolamo Parabosco (1547), la disprezzata Cornelia segue sotto il nome di Brunetto il suo Valerio, mentre questi ama la propria sorella Sofonisba senza conoscerla. Nella *Leonida* di Benetto Ghirardi (1585) la protagonista, da cui la commedia s'intitola, va a Pisa sotto spoglie maschili e, sfidato a duello Caleandro, che studente a Siena la aveva sedotta ed ora ama un'altra, vuol morire per mano di lui per metter fine alla propria infelicità; ma egli la riconosce e si pente. In tutte queste commedie abbiamo così una situazione più affettuosa che nelle altre e talora i patimenti del cuore femminile sono rappresentati in modo commovente. Quanto a questo, è una commedia riuscita anche *La Pellegrina* del Materiale Intronato, cioè di Girolamo Bargagli, che fu posta in scena dall'Accademia nel 1589 dopo la morte dell'autore, in occasione delle nozze del granduca Ferdinando. Ivi la scena finale dell'agnizione, dove Drusilla getta via le vesti da pellegrino e corre fra le braccia dell'amato esultante, è più calda ed efficace che di solito non sia.

In sullo scorcio del secolo diviene sempre più frequente nelle commedie la rappresentazione di sentimenti nobili ed eroici, dell'abnegazione, della lotta interna fra le passioni; siano citate ad esempio la *Donna Costante* di Raffaele Borghini (1578) e le tre commedie di Sforza degli Oddi da Perugia. Nell'*Erofilomachia* di quest'ultimo (1572) Leandro, dolorosamente sacrificando sé stesso, vuole rinunciare all'amata Flaminia in favore del suo benefattore Amico; nei *Morti vivi* (1576), dove l'autore ha messo a profitto l'argomento degli *Straccioni* del Caro, escludendone l'elemento comico e dandogli così un carattere ancora più avventuroso e roman-

zesco, Alessandra vuole privarsi del suo Ottavio per fare un servizio alla sua padrona Oranta; e nella *Prigione d'amore* (1590) Erminia sarebbe morta per l'amore di Flaminio, se il buon duca di Ferrara non le avesse mandato, invece del veleno, una pozione soporifera. In quel dialogo fra la tragedia e la commedia, che fa da prologo alla *Prigione d'amore*, Sforza degli Oddi difendendo il suo indirizzo drammatico, formula già i principî del dramma borghese e della commedia lagrimosa, in cui la serietà ed il pianto devono mescolarsi col riso; sennonché l'invenzione di quella commedia è così inverosimile da non poter produrre grande commozione.

Nelle commedie italiane del secolo XVI quasi sempre due o tre intrighi s'intrecciano insieme con isvariati episodi, così che talvolta ci troviamo in un vero labirinto e a mala pena possiamo ritenere il filo. Nel riassumere brevemente alcune commedie abbiamo sempre dovuto trascurare una grandissima parte del loro contenuto. L'arte e la novità si cercavano nei viluppi sempre più complessi e nel vario intrecciarsi dei medesimi dati, anziché in una situazione o in una figura interessante; si cercavano nella stranezza degli scioglimenti, i quali tuttavia difficilmente giungevano inattesi allo spettatore, piuttosto che nella naturalezza e nella verosimiglianza; ed in ciò stava il falso avviamento del teatro. Spesso il poeta fa che i personaggi stessi si meraviglino dei curiosi accidenti e parlino come, p. e., il Trappola della *Spina* del Salviati (V, 9): « Questo mi pare uno de' più maravigliosi accidenti ch'io sentissi mai a' miei dì ». Verso la fine d'una commedia è molto comune l'esclamazione: « Dio mio, che questa mi pare una commedia! » oppure: « Di ciò si potrebbe fare una commedia! ». In tal modo gli autori si condannavano da sé; infatti come può lo spettatore credere alle cose che vede, se il poeta le pone così fuori della natura e distrugge l'illusione? Ma in tale viluppo di circostanze i casi inaspettati vogliono una spiegazione almeno superficiale e una motivazione, onde al principio e alla fine sono necessarie lunghe narrazioni, e massime nell'esposizione degli antecedenti, che secondo l'antico costume suol farsi mediante confidenze ad un servo o ad un amico, gli autori mostrano quasi sempre pochissima abilità.

Imbrogliata in modo tutto speciale è la tela delle commedie originali del Cecchi, dove le interminabili spiegazioni delle avviluppate relazioni di parentela e delle passate vicende dei personaggi mettono a ben dura prova la pazienza e l'attenzione dello

spettatore. Giovanmaria Cecchi, nato il 14 aprile 1518 d'una famiglia fiorentina di notai e notaio egli stesso, morto il 28 ottobre del 1587, fu al suo tempo il vero drammaturgo dei Fiorentini. Egli deve essersene guadagnato il favore specialmente perché seppe riprodurre come pochi altri i loro costumi e la loro lingua mediante l'uso costante di modi di dire popolari, scultorî e comici. Lestissimo nel comporre, diede prova d'una grande fecondità; a quanto dice egli stesso, nessuna delle sue commedie gli costò più che dieci giorni di lavoro, anzi *Le Cedole* soltanto quattro. Egli era inoltre di ingegno versatile, nell'*Assiuolo* imitò il Machiavelli; nelle sue commedie posteriori in versi, l'Ariosto. Scese anche a coltivare le vecchie forme drammatiche popolari, che gli altri trascuravano; scrisse farse, come *I malandrini* e *La romanesca*, e compose una quantità di rappresentazioni. In queste fu più originale e più felice che nelle commedie, perché l'argomento lo costringeva ad una maggiore semplicità.

Invitato a scrivere per i grandi divertimenti pubblici popolari che avevano luogo all'aria aperta, il Cecchi scelse il dramma spirituale, giudicandolo il genere più adatto allo scopo, perché, come dice il prologo della *Morte del re Acab*, la commedia per quanto si possa fare edificante e istruttiva, è pur sempre al suo vero posto in una sala chiusa. Ma la sacra rappresentazione nella sua solita foggia pareva ai più colti antiquata (« un misterio da zazzeroni »), epperciò il Cecchi la trasformò secondo il gusto del tempo fin nella forma esteriore, usando in luogo delle ottave lo sciolto e solo ponendo qualche volta la rima baciata alla fine delle scene, per chiusa. Egli rese lo spettacolo più regolare, lo divise in atti e gli diede un migliore svolgimento drammatico, evitando l'irrequietezza delle molte piccole scene e non portando più sul palco tutta la parte accessoria. Già nel secolo XV la rappresentazione soleva travestire le sacre storie secondo i costumi contemporanei e inserirvi scene realistiche. Il Cecchi va ancora più innanzi; mescola alle figure della Bibbia quelle della commedia, il parassita, il bravo, il vecchio sciocco innamorato pauroso ed insieme avaro; dello spettacolo popolare mantiene la libertà dei movimenti, la varietà dei luoghi e dei personaggi ed unendo insieme la gravità e lo scherzo, crea un genere curioso. *La Morte del re Acab*, recitata nel 1559 dalla Compagnia del Vangelista, presenta un quadro che mentre espone in forma drammatica il racconto del Vecchio Testa-

mento, può adattarsi assai bene al tempo dell'autore: un re e una regina caduti nelle mani d'un clero ipocrita, che li sfrutta insieme col popolo. Per dipingere i sacerdoti di Baal, che ingrassano al servizio del loro dio, il Cecchi prese i più vivi colori dai preti e dai frati che vedeva intorno a sé, e con efficace spirito comico fece del cuoco un personaggio importante della comunità. Il cuoco quasi incarna in sé le pie massime di questa; la sua voce suona alta alla corte ed egli guarda d'alto in basso gli altri con aria di superba protezione. In diverse figure poi è rappresentato con abili gradazioni il giudizio della pubblica opinione intorno a codesto governo di preti: nei cittadini Eleazaro e Giuseppe, la ribellione sincera contro gli idolatri, che nell'uno scoppia apertamente, nell'altro timida si nasconde; nei cortigiani, lo scettico dileggio che però si adatta alle circostanze, perché così vuole il signore; nel parassita, la parzialità per coloro che mangiano bene; nel vigliacco vecchio Zorobabel, la piaggeria verso coloro che hanno il mestolo in mano. Il poeta quindi si eleva nei luoghi seri ad un tòno dignitoso e offre quanto di meglio il dramma religioso poteva produrre al suo tempo. Anche gl'intermezzi sono biblici, come si conveniva; la sinagoga compare alternativamente con i patriarchi, i giudici, i re, i profeti, le virtù, e svolge la storia della dottrina divina e del tempio, trionfando da ultimo cogli evangelisti, cogli apostoli e coi martiri. Men riuscita è l'*Esaltazione della Croce*, che fu certo l'ultima opera del Cecchi e fu rappresentata solo dopo la sua morte, nel 1589, con pompa straordinaria da quella stessa compagnia del Vangelista, nell'occasione delle nozze del granduca Ferdinando. Ivi alla materia cristiana, cioè alla storia del rialzamento della croce sul Calvario per opera dell'imperatore Eraclio dopo la vittoria su Cosroe, si mescola una commedia, della quale il vecchio avaro Grisogono è il protagonista. Le due azioni non sono troppo ben connesse fra loro, ma alla fine sono collegate mediante una felice invenzione. Dopo il miracolo della Croce all'ingresso del Calvario la cui porta si chiuse, e poi si aperse dinanzi all'umiltà dell'imperatore, un altro ne accade che è conseguenza del primo, un miracolo ancor più grande, il mutamento dei sentimenti dell'avaro. Ciò che nelle molte imitazioni dell'*Aulularia* avviene in un modo inverosimile, il ravvedimento del vizioso, è qui motivato nell'unico modo possibile, mediante il pentimento religioso.

La parabola del figliuol prodigo, tanto gradita per la sua moralità pratica, si lasciava senza sforzo trasferire ad ogni tempo e ad ogni circostanza. Ma il Cecchi, quantunque ponesse in Firenze la scena del suo *Figliuol prodigo*, tuttavia non seppe dare alla favola molto sapore di realità moderna nè arricchirla di nuovi elementi interessanti, come più tardi fece il Voltaire. Egli invece segue fedelmente i dati del racconto biblico, e tutte le aggiunte che dovevano dare alla parabola il carattere della commedia, non vengono a connettersi coll'azione principale. Il meglio sono le figure dei contadini, fedelmente disegnate di sulla realtà, e i piacevoli dialoghi del vecchio Bartolo con suo figlio Tognarino, che ancora nuovo del tutto alla città, manifesta su ogni cosa le sue idee con ingenua semplicità. Il contadino balordo fu sempre oggetto di riso per il cittadino, sia come personaggio accessorio dello spettacolo spirituale e sia per sé stesso nella farsa.

Sebbene la commedia regolare letteraria non fosse discara neppure al popolo, pur la principal sua sede erano le corti, le case dei ricchi e le accademie. Fra il popolo continuavano a vivere altri generi teatrali di carattere più modesto e più rozzo. Mentre la rappresentazione andava languendo sempre più, acquistava nuova importanza la farsa. In Francia e in Germania la farsa fiorì nel secolo XV; in Italia invece, anche se per lo innanzi esisteva, essa non entrò nel dominio della letteratura, almeno come genere indipendente, se non alla fine di quel secolo. Un esempio isolato di questa forma di rappresentazione si aveva però già nel *Ludus ebriorum* o *Catinia*, composto in prosa latina verso la metà del secolo XV da Sicco Polentone e pubblicato in una traduzione italiana nel 1482. Argomento della *Catinia* è una disputa che un venditore di catini impegna con l'oste per il pagamento dello scotto, disputa che è tirata in lungo prolissamente e della quale è eletto giudice un cerretano. La farsa ha una forma comoda e libera che non obbedisce a nessuna regola e, come quella della rappresentazione, permette che sulla scena si mettano l'uno accanto all'altro luoghi distanti. Essa rappresenta per lo più azioni assai semplici, persone di bassa condizione, tipi ridicoli, ameni quadretti di costumi, e desta l'ilarità mediante numerose facezie. Tale l'abbiamo trovata a Napoli nelle brevi composizioni di Pietro Antonio Caracciolo, e tale la troviamo pure intorno alla fine del secolo XV all'altra estremità della penisola nei piacevoli scherzi comici di Giovan

Giorgio Alione da Asti, il quale fu indotto a comporli dall'esempio dei Francesi ed anzi scrisse egli stesso, oltreché nel patrio dialetto piemontese, anche nella lingua di Francia.

In Toscana si soleva introdurre nelle rappresentazioni, scene burlesche di contadini, di mendicanti, di comari, di medici, e a mano a mano che l'interesse per i soggetti sacri veniva mancando, quei realistici intermezzi comici acquistavano vita indipendente ed erano rappresentati da sé soli. A Firenze intorno a quel tempo ebbero grande rinomanza come scrittori di farse Jacopo da Bientina e Battista dell'Ottonaio, detto dalla sua professione l'Araldo, autori ambedue anche di canti carnascialeschi, genere che aveva colle farse qualche relazione d'affinità. Volentieri in quei brevi componimenti si esemplificavano utili ammaestramenti di morale pratica. Più elevato è l'intento di un'ampia farsa anonima che fu recitata verso la fine del secolo XV dinanzi alla Signoria e nella quale è posto sulla scena un giovane che assaggia l'uno dopo l'altro gl'incomodi delle diverse condizioni, così che dalla rappresentazione delle svariate vicende della vita risulta efficace ed immediato l'ammaestramento, « che in qualunque grado l'homo sia, non si può quietare et vivere senza pensieri ».

Nella farsa, la figura più comune è il villano, che fin dal medio evo era fatto segno all'odio e allo scherno del signore e del cittadino. Mentre la poesia bucolica convenzionale dipinge la vita campestre come uno stato ideale di purezza e di innocenza, la poesia burlesca e la farsa rappresentano il contadino nel suo aspetto reale ed esagerandone a lor volta con accesi colori i difetti, mostrano la sua rozzezza, la sua goffaggine, la sua stoltezza ed insieme la sua astuzia. Nella *Rappresentazione di Biagio contadino* è posta in scena una « natta » giocata ad un contadino, che dalla vendita de' suoi fichi voleva ricavare un prezzo troppo elevato. Un tale, camuffato da diavolo insieme con altri, va nel podere di lui, gli saccheggia il fico, gli mette in corpo una terribile paura, ma in fine il diavolo in carne ed ossa porta con sé sul serio l'avaro Biagio. Con ispirito più fine e in forma più perfetta il Berni nella sua *Catrina* disegnò poi, come si è visto, piacevoli scene della vita campagnuola. Ma questa poesia drammatica rusticale di carattere realistico era coltivata con più viva passione che altrove a Siena, dove in ispeciali congreghe formate dalle classi più umili della cittadinanza, si recitavano le farse, come nelle accademie le commedie.

Fra i senesi autori di farse i più antichi che si conoscano, sono Lionardo di ser Ambrogio Maestrelli detto Mescolino, pittore; Mariano Manescalco; Pier Antonio dello Stricca Legacci; Marcello di Giovanni Roncaglia, da Sarteano; Niccolò Campani detto lo Strascino; Bastiano di Francesco, linaiuolo. Erano per lo più artigiani forniti di scarsa cultura, che recitavano essi stessi le loro composizioni, come era naturale trattandosi di farse dove il comico si fonda in tanta parte sul modo della recitazione e del gesto. Così anche il Caracciolo era stato insieme autore ed attore delle sue farse. Quei Senesi recitavano dinanzi al popolo, sulla strada, facendosi aiutare da altri, ed erano ricercati anche fuori della loro patria; tant'è vero che qualche volta recitarono dinanzi a papa Leone a Roma, ed Agostino Chigi era il loro protettore. I loro componimenti, designati dapprima per lo più col nome di egloghe rusticali, poi di commedie o commedie rusticali, hanno scarso valore artistico, ma sono talvolta interessanti come ingenui quadri di costumi. La forma metrica è di solito la terzina, più di rado l'ottava; la lingua, quando parlano i contadini, è come nell'Alione il dialetto del popolo. Gli altri personaggi usano la lingua letteraria, dalla quale il dialetto senese non differisce tanto fortemente. Spesso sono introdotti canti e danze, che quasi di regola servono a chiudere la farsa.

Fra quelli che abbiamo ricordato, solo Niccolò Campani, detto lo Strascino, nato nel 1478, si acquistò una certa celebrità come poeta, ma più per un suo lungo poemetto in ottave che per i suoi scherzi drammatici. Quel poemetto è un *Lamento* sulla immonda malattia che lo afflisse per otto anni nel modo più terribile, lamento che a noi riesce alquanto ributtante e che ci rammenta i canti dei lebbrosi del medio evo. Guarito, l'autore vi fece un'aggiunta alla fine. Lo Strascino era allora, fra il 1503 ed il 1511, a Roma, e a quanto dice il Bandello, fu colà maestro nella poesia volgare alla famosa cortigiana Imperia. Era ben visto in società per il buon umore col quale soleva divertire gli astanti travestendosi e gesticolando, e che non perdette neppure quando fu afflitto dal bisogno e dalla malattia. Non si sa l'anno della sua morte (fra il 1522 e il 1533). Il soprannome gli venne, come pare, dalla prima delle sue farse, la quale è appunto intitolata *Strascino* (1511) da un villano di questo nome, che vi agisce. Questo Strascino e i suoi tre fratelli ricusano di pagare a Lodovico il tributo

che gli devono come suoi fittaiuoli; vanno dinanzi al giudice Messer Malingo e sì fieramente minacciano, che questi consiglia Lodovico a lasciar correre. Lodovico si lamenta della sua triste condizione, e i contadini, vedendo i birri in distanza, se la battono, non senza però aver prima cantato un canto di vittoria. *Il Coltellino* era dapprima (1520) intitolato *Berna* dal contadino Berna, che è in preda ad una comica disperazione perché la Togna disprezza il suo amore. Tafàno gli racconta d'un pastore che si tolse la vita per amore; Berna vuol imitarlo e col suo coltellino liberarsi dalla sua pena; ma egli parla e parla e non viene mai al fatto, fa uno sciocco testamento, si pone un epitafio e va dicendo. Allora il maligno Tafàno, che ha ascoltato di nascosto il soliloquio, gli consiglia di prender a forza la sua bella per la gola, prevedendo che sopraggiungeranno i fratelli di lei e lo conceranno per le feste. Così infatti accade; Berna è fuori di sé contro il traditore e compare con una sciabola per vendicarsi di Tafàno, onde segue una zuffa accanita fra loro due. Un Lenzo li separa e li riconcilia; viene anche Togna e tutti insieme cantano una canzone. Differente da ambedue queste farse è la terza farsa dello Strascino, *Il Magrino* (1516), nella quale entra un solo contadino fra persone di diversa condizione; e il contadino, di nome Scorteccia, porta la nota comica nelle scene d'amore per sé stesse interamente serie; si intromette di continuo per far mostra della sua grossolana saviezza e dopo essere stato cacciato a legnate, torna sempre di nuovo, come un insetto importuno.

L'amore e la gelosia dei contadini, le loro contese, le feste, i balli, i canti sono l'argomento più frequente delle farse senesi. Naturalmente lo spirito sta per lo più nell'indecenza, di che ci porgono esempi molteplici i numerosi componimenti di Pier Antonio dello Stricca. Nel *Mezzucchio* (1516), Mezzucchio e Schiribilla amano entrambi la Vica, e perciò si accapigliano fra loro. Sono separati da Strifinaccio e condotti dinanzi alla fanciulla che deve risolvere la lite e che per porre fine alla loro inimicizia li accetta ambedue, confidando loro che ha anche un terzo amante. Tutti fanno il ballo tondo e cantano una canzone in lode della Vica dal cuore largo. Lo *Straccale* (1514) ci rappresenta una scena di nozze con tutte le sue più ridicole usanze, e la *Niccola* (1516), la conchiusione comica dinanzi a un notaio del contratto nuziale fra la vedova Niccola e Scarpino, il quale dopo aver ricevuto la

dote promessa se la batte e lascia in asso la sposa. Nel *Tognin del Cresta* (1533) il contadino Tognino dà in pegno a Lenzo la propria moglie Gista e poi non vuol più riprenderla, perché in lei è avvenuto un certo cambiamento. Nel *Solfinello* (1521) compare un contadino con un medico, e poiché quegli si ricusa di pagar questo, il medico minaccia di torgli l'asino.

Come nelle farse francesi ritornano gli argomenti cari agli antichi favolelli e alle antiche novelle, i mariti ingannati, i preti innamorati, così anche nell'Alione e nei Senesi. Nel *Bicchiere* di Mariano Manescalco (1514), Erifile, moglie del vecchio avaro Senile, cede all'amore di Pulidoro e i due amanti fanno in modo che alla fine il vecchio fa ancora dei ringraziamenti e rinuncia ad ogni sospetto. Il contadino Bernino nella farsa di Pier Antonio dello Stricca, che da lui si intitola (1516), è geloso di sua moglie Lena vagheggiata dal curato; il padrone Gostantino viene in campagna per una festa, si innamora della Lena, rimane presso di lei e fa imprigionare il marito per un debito di pigione. Frattanto in città, Ortensia, moglie di Gostantino, gli rende la pariglia ed egli, reso prudente dal danno, si corregge. I coniugi si perdonano a vicenda; Bernino è liberato e dopo qualche disputa pazientemente riprende con sé la sua Lena. Nel *Cilombrino* (1518) il contadino coglie sua moglie Crestena col prete ser Matteo, che si nasconde in una madia e finge di essere il diavolo per fargli paura. Nel *Don Picchione* (1520) la Geva inganna suo marito con un vecchio monaco.

In Italia certi elementi della coltura classica penetrarono fra il popolo molto più profondamente che altrove e s'infiltrarono anche in queste farse popolari. Quivi il favoloso della mitologia e anche dei romanzi cavallereschi si collega in forma grottesca collo scherzo realistico. Talvolta ne balza fuori la parodia, come nella *Travotta* (parodia dell'*Amphitruo*) di Ascanio Cacciaconti, ottonaio, fra i Rozzi Strafalcione (1545), dove Giove, innamorato di Alcmena, fa dal bargello imprigionare Anfitrione, per aver libero giuoco. Curiosa è poi l'unione della farsa rusticale colla poesia pastorale letteraria nelle cosiddette egloghe pastorali o egloghe maggiaiuole (recitate per la festa del 1° maggio) o commedie pastorali. Vi appaiono fra i contadini divinità, ninfe, pastori, mostri; si succedono trasformazioni, prodigi, incantesimi, risurrezioni di morti. Accanto alle figure ideali della poesia pastorale, che dalla vita campagnuola non prendono se non il vestito, vien fuori la

caricatura della cruda realtà. Il contadino, come lo concepiscono i Senesi, insolente, violento, ladro, spavaldo e vigliacco, malizioso ed osceno, è il disturbatore di quel mondo ideale, perché egli schernisce i nobili sentimenti degli altri personaggi, come più tardi il satiro nel dramma pastorale. Tutto però suol finire in pace con un canto generale di pastori e di contadini. Questo genere ibrido incontrò speciale favore presso i Rozzi.

La congrega dei Rozzi di Siena fu fondata nell'ottobre del 1531 ed era un'associazione di artigiani intesa principalmente a procurare ai soci una lodevole occupazione ed un onesto divertimento nei giorni festivi. I Rozzi si presero un emblema e si diedero leggi, uffici, nomi accademici; ma nella congrega erano accolte solamente persone di bassa condizione e, di regola, nessun erudito. Le adunanze avevano luogo tutti i giorni di festa la sera e vi si leggevano poeti antichi, Dante, il Petrarca, il Boccaccio; ma con deliberazione del 1533 fu stabilito che unica lettura dovesse essere il più famoso poeta pastorale, il Sannazaro, nell'*Arcadia* e nelle rime e « che, finito quello, si dovesse incominciare ». Il testo era commentato da un socio e al commento seguiva una discussione. Inoltre i Rozzi passavano il tempo con giochi di società che esercitavano l'ingegno, e leggevano loro composizioni originali, che solo dopo l'approvazione dell'assemblea potevano essere pubblicate dagli autori. Uniti insieme, rappresentavano le farse e le commedie rusticali e come i loro precursori sotto Leone X, così anch'essi recitarono talvolta a Roma. Tre volte nel corso del secolo XVI la congrega fu soppressa per lungo tempo dal governo, così che fino al 1603, in cui fu definitivamente ricostituita, ebbe in tutto soli diciannove anni di vita reale. Essa continuò la tradizione del dramma rusticale fino entro al secolo XVII, ma allora perdette il suo carattere popolare e si trasformò in un'accademia. Cogli stessi intenti dei Rozzi sorsero a Siena anche altre simili associazioni di gente bassa, le congreghe degli Sborrati, degli Insipidi, degli Avviluppati, ecc.

Principalmente dalla farsa popolare trae origine anche l'arte comica del padovano Angelo Beolco, detto il Ruzzante, il quale però possiede attitudini drammatiche, una finezza d'osservazione e un'arte di composizione assai maggiori che i Senesi. Non solo recitava, come questi, le sue proprie commedie, ma era anche comico di professione, e come tale ottenne uno straordinario favore

dovunque andò colla sua compagnia padovana; il pubblico lo festeggiava tosto che egli si presentava sulla scena. Il 13 febbraio del 1520, diciottenne appena, recitò una *comedia a la vilanesca* nel palazzo Foscari a Venezia, ed una il 16 febbraio in casa di Domenico Trivisan; ci è pure attestato che egli recitava a Venezia nel 1522, nel 26 e nel 27. Ai 24 di gennaio del 1529, ad un banchetto del duca di Ferrara, cantò insieme con altri canzoni e madrigali alla pavana, ed anche nel 1532 Alfonso se lo fece venire a Ferrara. Dimorò lungo tempo nella casa del suo protettore Alvise Cornaro patrizio veneziano e nella villa di lui, a Codevico, dove osservò i costumi e la lingua dei contadini ed imparò a imitarli con gran perfezione. Il suo soprannome gli venne certo dalla parte che spesso recitava; infatti in parecchie delle sue commedie entra un contadino Ruzante, e nell'*Anconitana* (II, fol. 18) questo dice di chiamarsi veramente Perduocimo e di essere stato detto Ruzante, perché da ragazzo, guardando il bestiame, scherzava (*ruzsava*) sempre con un cane. I giovani padovani che gli erano compagni nella recitazione, entravano anch'essi con un medesimo nome in diverse commedie, Marco Aurelio Alvaroto sotto quello di Menato, Girolamo Zaneto di Vezzo, Castegnola di Bilora. Anche come uomo il Ruzzante era stimato e lo Speroni nel dialogo *Dell'usura* attesta della sua povertà ed onestà. Del resto egli deve aver anche sostenuto parti tragiche, perché quando morì, quarantenne appena, il 17 marzo del 1542, aveva a recitare nella *Canace* dello Speroni. Per la sua morte questa rappresentazione fu sospesa.

Pare che il Ruzzante abbia cominciato alla maniera dei Senesi, poiché la sua *Comedia alla villana*, intitolata *La Pastoral*, ha tutto il carattere delle loro egloghe pastorali e tra le sue opere conosciute quella commedia, scritta al più tardi nel 1521, può essere la più antica. Essa è scritta in terzine alternate colla frottola; come nelle egloghe senesi, vi è rappresentato un mondo ideale di pastori e di ninfe e sceneggiato con calore di sentimento un fatto tragico, e in mezzo a tutto ciò esultano gli scherzi grossolani dei contadini Ruzante e Zilio, che parlano padovano, del medico e del suo servo Bertuolo, che parlano bergamasco.

Tutti gli altri componimenti drammatici del Ruzzante sono in prosa. Tre di essi sono affini per il soggetto e per la struttura alle commedie letterarie; anzi la *Piovana* e la *Vaccaria* non sono

altro che elaborazioni del *Rudens* e dell'*Asinaria* di Plauto, libere ed abili elaborazioni, dove molto è aggiunto d'originale. Nel complesso l'adattamento della materia antica alle condizioni moderne è riuscito assai bene; gli schiavi romani si sono tramutati in astuti contadini padovani, e perciò i loro discorsi, il loro spirito, in parte anche le berte e gli inganni sono stati cambiati, e nella loro rude naturalezza essi hanno acquistato un'altra vita; ma già l'uso stesso del dialetto doveva avere un'azione vivificatrice. Un'invenzione abbastanza infelice è la favola dell'*Anconitana*, dove pare che l'autore cammini colle proprie gambe; essa è piuttosto l'occasione e lo sfondo della parte burlesca, degli amori del vecchio sier Tomao per la cortigiana Doralice, amori di cui è mezzano il servo Ruzante, che fa egli stesso la corte alla serva.

Le altre commedie sono libere da questi influssi letterari. Specialmente la *Fiorina* presenta un quadro della vita campestre ritratto immediatamente dal vero. Due giovani contadini, Ruzante e Marchioro, amano Fiore, la figlia di barba (zio) Pasquale; ella preferisce Marchioro, e Ruzante è bastonato da questo. Per consiglio dell'amico Bedon, Ruzante trascina a forza a casa sua la ragazza, affinché i genitori siano costretti a dargliela, e i vecchi Pasquale e Sivelo, padre di Ruzante, accomodano poi tutta la faccenda; Marchioro è compensato colla figlia di Sivelo. Il modo in cui i sentimenti si manifestano, i pensieri e le azioni della gente, tutto è rude e pieno di parole grossolane; così la contadinotta parla ai giovani in maniera realistica, si rallegra delle busse che il suo amante assesta sotto i suoi occhi al rivale, e lo dichiara un Orlando; ed egli va superbo delle sue prodezze. Quando ella è trascinata via, vuol gridare e lamentarsi; ma deve cedere alla forza. Con quale naturalezza non è rappresentato codesto amore contadinesco, che prontamente si adatta a ciò che è avvenuto, e si dà pace! Il corbellato Marchioro perfino sospetta che la ragazza se la intenda con Ruzante, e non appena ode che la nuova sposa offertagli è un'operosa massaia, subito si mostra contento. Assai comico è barba Pasquale, che accomoda ogni cosa colla sua autorità e col solenne discorso che egli comincia e non può finire e nel quale usa parole del Petrarca per dargli maggior bellezza ed importanza.

Nella *Fiorina* Ruzante appare uno sciocco alquanto timido; egli vuole uccidersi per amore, come il Berna dello Strascino, ma in modo da non farsi male. Quando Marchioro lo ha conciato per

bene, gli ritornano pensieri di suicidio; ma vuol prima far curare il suo braccio per poter morire con le membra intere. In un'altra commedia, la *Moschetta*, egli è il marito di Bettia, che compare Menato va a visitare per farle proposte d'amore, e che adirata con suo marito scappa presso il soldato bergamasco Tonin. Questi e Ruzante, che fa la parte dell'attaccabrighe, si insultano fieramente e si scagliano pietre. Infine Ruzante trova Tonin in sua casa; la Bettia gli fa credere che il soldato vi si sia rifugiato per paura della sua persecuzione, e Ruzante, orgoglioso del proprio valore, fa pace col nemico. La stessa parte di spaccone vigliacco egli fa nella prima delle piccole farse che sono intitolate *Dialoghi in lingua rustica*. È stato soldato, e venuto a Venezia dopo la guerra, racconta a compare Menato le sue prodezze. Ma la sua amata Gnua non vuol più sapere di lui, perché Ruzante non porta preda con sé; l'amante di lei lo carica di busse ed egli se le intasca in santa pace, raccontando a Menato di essere stato aggredito da cento uomini. Qui il contadino prende l'atteggiamento del capitano vantatore della commedia.

Nel secondo dei dialoghi il contadino Bilora viene a riprendere la sua donna, che gli è stata rapita dal veneziano messer Andronico; la risoluzione è lasciata a lei stessa, che preferisce rimanere presso il vecchio ricco; Bilora si vendica gettandosi all'improvviso su lui e lasciandolo per morto sulla piazza. Finalmente il *Dialogo facetissimo e ridiculosissimo*, recitato nel 1528 a Fosson ad una caccia, ci mostra due compari, Menego e Duozzo, i quali si lamentano della grande carestia e poi cantano insieme colla Gnua, l'amata di Menego. Ed ecco apparire Nale, bastonare e ferire Menego e condursi via la Gnua. Menego, come Ruzante, si è vantato grandemente del suo coraggio ed ora non si difende nemmeno; disperato giace sul terreno, vuol togliersi la vita e in maniera comica medita come debba fare. Il dialogo finisce con un incantesimo, colla generale pacificazione e con una grande danza di contadini, come accade spesso nelle farse senesi.

Se in queste scene vivaci, piene di fresco e sano buon umore, il Ruzzante espone il contadino alle risa del suo pubblico, egli ha però un cuore caldo di simpatia per il popolo delle campagne e quantunque cittadino, non si atteggia a suo avversario, come fanno gli autori delle farse senesi. I suoi contadini sono rozzi ma non brutali, astuti ma non maligni, arditi ma non arroganti. Egli

ha osservato davvicino i loro costumi, ha imparato ad apprezzare la loro natura anche sotto la rozza corteccia e sente compassione per le loro tristi condizioni. In due discorsi pieni di briosa gaiezza e scritti in tòno familiare, che il Ruzzante rivolge al vecchio e al giovane cardinal Cornaro in occasione del loro ingresso a Padova come nuovi vescovi, e che recitò egli stesso dopo il banchetto solenne a sollazzo della brigata, egli prende le parti dei poveri oppressi e sostiene le loro giuste pretese. Fingendo di essere l'inviato del contado al ricevimento del nuovo vescovo, loda nel primo discorso la campagna padovana con le sue bellezze naturali, i suoi uccelli, le frutta, i commestibili, la bravura e la bellezza delle sue donne che descrive con iscrupolosa esattezza. Indi loda in forma confidenziale il cardinale e da ultimo, in tòno parte scherzoso e parte serio, invoca certi provvedimenti a vantaggio degli abitanti delle campagne; egli desidera soprattutto la loro uguaglianza coi cittadini, mentre ora regna un aspro odio reciproco. Nel secondo discorso lamenta le miserie della carestia e dà consigli per porvi un riparo. Anzitutto si devono allontanare i Tedeschi; essi sono assuefatti a venire a Roma per le indulgenze, e perciò bisogna invece mandar loro le indulgenze di là dei monti, affinché se ne stiano a casa. Parla dei molti processi che hanno il loro motivo nella moltitudine delle leggi; si dovrebbe fare un'unica legge fissa e farla così grande che tutti potessero vederla e conoscerla e regolarsi a norma di essa, e se ciò non fosse possibile, si dovrebbe almeno convocare i contadini, quando si fanno le leggi. E così continua a svolgere le sue idee democratiche ed umanitarie, nelle quali parecchie utili verità si mescolano agli scherzi e fanno testimonianza della sua retta ed onesta natura.

Il Ruzzante ha egregiamente manifestato il suo modo di pensare nella bella e lunga lettera a messer Marco Alvaroto, uno di quelli che recitavano con lui le sue commedie, data da Padova il 6 gennaio 1535. Ivi egli narra di aver un tempo cercato il mezzo di vivere eternamente od almeno molto a lungo. I libri gli dicevano che quel mezzo era una madonna Sofrosina, e secondo altri una madonna Temperanza, ma egli non poté trovare le loro orme. Una volta a caccia, mentre i suoi cani si erano allontanati dietro ad una lepre, essendosi addormentato fra la pace della natura, gli apparve in sogno barba Polo, tal quale era in realtà, col suo vestito da festa, come se venisse allora allora dal barbiere e si fosse

ben ristorato con una colazione. Questi gli tenne un discorso e gli disse che nel ricercare il mezzo per vivere a lungo, egli s'era messo per una falsa strada; più che i libri essere prezioso un buon temperamento naturale, perché la natura umana era prima dei libri e questi hanno imparato da lei; quella Madonna essere chiamata nei libri con falso nome, così che egli non la poteva trovare: in realtà essere essa l'allegrezza, madonna Legrazion. La vita, per quanto sia lunga, non è niente, quando non si sappia di vivere; Madonna Legrazion ci dà la coscienza e il piacere dell'esistenza; ella aggiunge alla nostra vita molte altre vite, senza estenderla esteriormente. Barba Polo vuol condurre il Ruzzante alla corte di lei, perché egli lo merita, essendo un buon compagnone che fa ridere la gente colle sue commedie. Lo conduce infatti in codesto paese dell'allegrezza, e gli spiega le personificazioni che vi appaiono come parenti od ancelle della dama, e che rappresentano in modo spiritoso gli elementi d'una vita comoda, contenta, spensierata.

La giovialità e la naturalezza sono i tratti fondamentali del carattere del Ruzzante e della sua poesia. Di continuo egli esalta la natura non artefatta, quale si può ancora trovare in campagna, e rimprovera agli uomini quella generale tendenza all'imitazione e all'artificio che si manifesta nel tenore della vita, nelle mode del vestire, nel discorso. Neppur egli era digiuno di studi, ma pensatamente preferiva il suo dialetto al fiorentino e si faceva giuoco di quelli che sciupavano la loro propria lingua per scimmiottarne una straniera. Soltanto nell'*Anconitana*, nella *Vaccaria*, nella *Pastoral* e nel *Dialogo facetissimo* fece parlare toscano, ma non bene, i personaggi che occupavano un posto più elevato nella società; nell'*Anconitana* sier Tomao e nel secondo Dialogo messer Andronico parlano veneziano; nella *Moschetta* il soldato Tonin il suo dialetto bergamasco, come il servo Tonin nel secondo Dialogo e il medico e il suo servo nella *Pastoral*; altrove si ode sempre e da tutti parlare il dialetto padovano.

Quest'uso dei dialetti nelle composizioni rusticali incontrò a buon dritto un grande favore, ed anche il Trissino nella sua *Poetica* ne lodò il Ruzzante e lo Strascino. Il veneziano Andrea Calmo (nato verso il 1510, morto il 23 febbraio 1571), egli pure famoso attore comico, nelle sue commedie mescolò in assai più larga misura non solamente dialetti diversi, ma anche lingue straniere; cosa

facilmente spiegabile in un veneziano, che vedeva convenire nella sua città genti d'ogni nazione (1). Nel *Saltuzza* (1551) l'avvocato messer Melindo parla veneziano, il servo Saltuzza padovano, il facchino Balordo bergamasco, tutti gli altri toscano. Nella *Rhodiana*, che fu rappresentata a Venezia nel 1540, v'hanno personaggi che parlano rispettivamente veneziano, padovano, bergamasco; ed un greco, un tedesco, uno schiavone mescolano nel loro gergo veneziano parole della loro propria lingua, mentre altri a lor volta parlano toscano, specialmente gli amanti, che usano una forma molto affettata. Lo stesso accade nella *Spagnola* (1549). Nel Calmo è palese l'efficacia del Ruzzante, anzi il principio della sua *Fiorina* è preso di pianta, in parte parola per parola, dalla commedia omonima del suo predecessore; ma egli non ha lo spirito sano e naturale di questo. Il *Saltuzza*, che l'autore stesso chiama una commedia di gusto moderno, ha un intrigo foggiato come quelli del Machiavelli e rassomiglia specialmente al *Frate* del Lasca e all'*Assiuolo* del Cecchi. La *Rhodiana* unisce l'antico tema del riconoscimento con quello della novella del marito ingannato; le scene VIII a X dell'atto IV sono desunte dalla storia boccaccesca di Tòfano (*Dec.*, VII, 4). Il *Saltuzza* e la *Rhodiana* sono semplicemente delle solite commedie letterarie colle loro tipiche figure. Nella *Spagnola* tre sciocchi, un vecchio marito, un vanitoso condottiere bergamasco ed uno stradioto fanfarone, sono uccellati in maniera grossolana da un contadino, da un bravo e da un facchino, che promettono di aiutarli nelle loro pene amorose; usciti col danno e colle beffe, prendono poi vendetta; ma tutto finisce con una riconciliazione generale. *La Posione* (1552) non è altro che una rielaborazione della *Mandragola* del Machiavelli, che spogliata delle sue parti migliori, si riduce ad un'insipida buffonata. Le quattro egloghe drammatiche del Calmo sono molto simili alle commedie pastorali dei Rozzi di Siena; anche in esse abbiamo pastori e ninfe, oracoli di Venere, incantesimi, trasformazioni e sempre un contadino, rude rappresentante della realtà; in una troviamo al suo luogo un satiro malvagio. La forma metrica è per

---

(1) Per primo deve aver usato questa miscela un altro comico veneziano Antonio Molino detto Burchiella, il quale inoltre aveva anche viaggiato in Oriente; così attesta il Dolce: v. Rossi, *Lettere del Calmo*, Torino, 1888, p. XXXII, n. e p. LXVII.

lo più lo sdrucciolo non rimato; in una parte della quarta egloga è la terzina. Le figure ideali, le ninfe e alcuni pastori parlano italiano; gli altri personaggi, diversi dialetti, in cui si mescolano di nuovo elementi neo-greci e dalmatini.

L'uso di far parlare alcuni personaggi delle commedie in dialetto divenne generale e ne abbiamo già trovato esempi presso Alessandro Piccolomini e Cristoforo Castelletti. Gigio Artemio Giancarli da Rovigo nella sua *Cingana* (1545) e Giambattista Cini nella *Vedova* (1569) usarono diversi dialetti dell'Alta Italia e idiomi stranieri. E da questa consuetudine venne alla commedia dell'arte uno de' suoi tratti caratteristici, l'uso cioè che i tipi fissi ricorrenti in essa, parlassero nella lingua del paese onde traevano origine; gli Zanni in bergamasco, Pantalone in veneziano, il dottore in bolognese, ecc.

La commedia improvvisata, che si chiamava commedia dell'arte, pare sia nata dalla farsa popolare sotto l'azione della commedia letteraria. Alcune delle sue qualità caratteristiche si osservano già nel Ruzzante e nel Calmo, come l'uso dei dialetti di cui s'è parlato, i servi burloni, l'unione in una sola persona dell'autore e del recitante, il ritorno in diverse commedie d'una medesima figura rappresentata da uno stesso attore fisso. Non sappiamo se il Ruzzante ed il Calmo improvvisassero talvolta commedie; ma ciò è ben possibile, chi pensi che componimenti più brevi, come le farse, erano certo recitati anche lì per lì e soprattutto che in quel tempo era generale e vivo l'amore dell'improvvisazione. A considerare i tipi principali, si può credere che la commedia dell'arte sia nata nell'Italia superiore, che le diede anche alcuni de' suoi più antichi comici, come Alberto Ganassa da Bergamo. Il tempo della sua origine non si può determinare con esattezza. Nel 1555 o 56 il poeta francese Joachim Du Bellay cantava in un sonetto de' suoi *Regrets* (112), scritto a Roma:

> Voicy de Carneval, menons chascun la sienne,
> Allons baller en masque, allons nous pourmener,
> Allons voir *Marc Antoine ou Zany bouffonner*
> *Avec un Magnifique à la Vénitienne.*

Nel 1559 il Lasca tra' suoi *Canti carnascialeschi* ne pubblicò uno *Di Zanni e di Magnifichi*, il quale ci mostra come i comici dell'arte fossero già ben noti a Firenze; il Razzi nel prologo della

Balia si lamenta che si sia censurata come « poco alla Zannesca » la sua prima commedia la *Cecca* (anteriore al 1560), e il Lasca, talora biasimando aspramente queste piacevoli buffonate (*Rime burl.*, p. 296) e più spesso facendone grandi lodi (ib. 430, 521 sgg., anche prologo della *Strega*, prima del 1566), narra più volte che per assistere ad esse il pubblico abbandonava del tutto la commedia fiorentina più elevata. Cristoforo Castelletti nel prologo dei *Torti amorosi* (1581) dice che il pubblico non sa più apprezzare una « commedia grave » e preferisce « una chiacchierata all'improvviso e fuori di proposito di un vecchio Venitiano e d'un servitor Bergamasco, accompagnata da quattro attioni disoneste ». Così la commedia letteraria era sopraffatta e soffocata da codesta nuova forma drammatica, la quale celebrò tuttavia i suoi più grandi trionfi solo verso la fine del secolo XVI e nei primi tempi del decimosettimo.

Fu spesso posta la questione, perché gli Italiani, pur essendo così appassionati per il teatro e possedendo una così varia letteratura ad esso destinata, non abbiano creato un vero dramma nazionale. Molti hanno voluto spiegar questo fatto colle condizioni politiche, colla mancanza della libertà e dell'unità della nazione. E alla tragedia infatti i tempi colle loro tendenze egoistiche e colla loro mancanza di ideali erano certo poco propizi. Ma la commedia? Perché nei primi decenni del secolo XVI, quando v'era una relativa libertà di parola, essa non poté avere una fioritura pari a quella ch'ebbe in Francia e in Ispagna sotto l'assolutismo politico e chiesastico del secolo XVII? Altri hanno veduto la ragione di quel fatto nell'imitazione degli antichi, che avrebbe soffocata l'originalità e reso impossibile lo svolgimento delle forme popolari esistenti. Ma giustamente osservò il Villari (1), che anche gli altri generi letterari cominciarono coll'imitazione e poi a poco a poco divennero indipendenti ed originali; in Francia anche il dramma seguì questa via. E si noti che la commedia, in cui l'azione è più tenue che nella tragedia, sente assai meno i vincoli della forma classica, come prova il Molière, che non ostante questa si muove con discreta libertà. In generale la stessa commedia italiana del secolo XVI non è neppure, come abbiamo veduto, una servile imitazione dell'antica. Se spesso i poeti dicono essere la

---

(1) *Machiavelli*, III, 141 sg. [della 2ª ediz., III, 142 sgg.].

commedia uno specchio dei costumi, dicono la pura verità, e chi vuole studiare il tempo, nelle sue condizioni e ne' suoi usi, ne' suoi sentimenti, nelle sue credenze e superstizioni, lo trova per buona parte nella commedia. Non si può dire che in essa faccia difetto la vita moderna; che anzi questa pervade per lo più anche gli argomenti antichi che i poeti prendono a trattare. Quanto non è vera, per es., la scena del getto degli aranci, delle vicine che s'azzuffano, della vecchia suocera brontolona nel *Vecchio amoroso* del Giannotti (IV, 4), che pur deriva dal *Mercator* di Plauto! Con quanta vita non sono spesso rappresentate le relazioni famigliari e il brulichio della strada! Se non sorse nessun capolavoro drammatico, non ne mancavano però i germi. Gli è che la poesia drammatica è sempre il frutto più tardo dell'arte e le altre nazioni vi arrivarono solo nel secolo XVII, quando l'Italia era in piena decadenza letteraria. Non in ogni stadio del suo svolgimento la società può produrre il dramma compiuto; questo poggia sopra una maturità, una finezza e una profondità di osservazione psicologica, sopra una perfezione d'analisi e di riflessione, che la poesia del Rinascimento non possedeva, intenta, com'era, allo splendore dell'apparenza, all'efficacia esteriore, alla piacevole varietà.

APPENDICE

DI NOTE BIBLIOGRAFICHE E CRITICHE

(Sono segnati d'asterisco a sinistra i titoli di alcuni libri che mi furono inaccessibili o giunsero troppo tardi nelle mie mani, perché me ne potessi ancora giovare. Le pubblicazioni per nozze e gli articoli di giornali settimanali non sono in generale citati che quando mi vennero per caso sott'occhio. A supplemento delle mie annotazioni possono servire le *Tavole storico-bibliografiche della letterat. ital.*, di G. Finzi e L. Valmaggi, Torino, 1889).

[Sono chiuse tra parentesi quadre le aggiunte o correzioni che il Traduttore inserisce in questa seconda edizione. L'asterisco preposto ad alcuni titoli ha un valore corrispondente a quello che gli si dà fuori delle parentesi quadre. — Accanto alle *Tavole* di G. Finzi e L. Valmaggi, sia ora citato anche il *Dizionario storico manuale della letteratura ital.* di V. Turri, Torino 1900, contenente notizie bio-bibliografiche sugli scrittori e sulle forme letterarie].

p. 1. Per la letteratura del secolo XVI in generale, oltre alle solite storie letterarie (Tiraboschi, Ginguené, ecc.): U. A. Canello, *Storia della letteratura ital. nel sec. XVI*, Milano, 1880 (fa parte della collezione *Italia sotto l'aspetto fisico, storico*, ecc.), libro sbagliato nel disegno. John Addington Symonds, *Renaissance in Italy*, *Italian Literature*, Part II, London, 1881, lavoro geniale ed interessante; [F. Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, 1900, in corso di pubblicazione nella *Storia letteraria d'Italia* del Vallardi].

p. 1. *Le Opere di Nicolò Machiavelli*, pubbl. da P. Fanfani e da L. Passerini, dal secondo vol. in poi da L. Passerini e G. Milanesi, in sei voll., Firenze, 1873-77 (ediz. rimasta incompiuta). — *Opere complete di N. Machiavelli*, 2 voll., Milano, 1850. — N. Machiavelli, *Opere minori*, pubbl. da F. L. Polidori, Firenze, 1852. — N. M., *Il Principe e discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Firenze, 1857. [N. M. *Il Principe*. Testo critico con introduzione e note a cura di G. Lisio, Firenze, 1899; su questa edizione le osser-

vazioni di O. Tommasini, nei *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, S. V, vol. IX, 1900, p. 321 sgg. Quantunque scolastica, merita pure di essere ricordata l'edizione del *Principe* curata dallo stesso Lisio, Firenze, Sansoni, 1900, per il commento storico filologico e stilistico, che la accompagna]. — *Libro dell'arte della guerra di N. M. riveduto sull'autografo* da Dom. Carbone, Firenze, 1868. — N. M., *Scritti inediti riguardanti la storia e la milizia*, pubbl. da Gius. Canestrini, Firenze, 1857. — N. M., *Lettere familiari*, pubbl. da Ed. Alvisi, Firenze, 1883. — Pasquale Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, vol. I, Firenze, 1877; II, 1881; III, 1882; [2ª ediz. vol. I e II, Milano, 1895, vol. III, 1897]. Quest'opera eccellente, alla quale devo moltissimo, mi dispensa dall'enumerare scritti anteriori. Solo non posso tralasciare di far menzione particolare del capitolo sul Machiavelli nella *Storia della letterat.* del De Sanctis (il 12°), uno dei più importanti del libro. — Oreste Tommasini, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli nella loro relazione col machiavellismo*, vol. I, Firenze, 1883 (giunge fino al 1512), opera mirabile per la diligenza degli studi e ricca di concetti originali, ma non così perspicua ed artisticamente perfetta come quella del Villari. [F. Falco, *N. Machiavelli. Suo carattere e suoi principî*, Lucca, 1896, libretto non inutile. — C. Paoli, *Gli scrittori politici del Cinquecento*, tra le conferenze su *La vita ital. nel Cinquecento*, Milano, 1894, p. 281 sgg.].

[p. 10. Per le relazioni del Machiavelli coi Medici, in ispecie con Giuliano di Lorenzo, negli anni 1513-15, e per le sue preghiere di grazia, vedi anche V. Cian, *Musa Medicea*, Torino, 1895, p. 17 sgg., per nozze Flamini-Fanelli].

p. 11. Il *Parere* per papa Leone è tra le *Lettere familiari*, in Alvisi, p. 367 sgg., ma fuori di posto e con datae rronea (20 dicembre); perché il 14 dicembre il Vettori aveva già ricevuto lo scritto, come si vede a p. 365.

p. 12. Il *Principe* è citato nei *Discorsi*, prima II, 1, poi III, 19; III, 42, e certo anche II, 20. D'altra parte il *Principe* si riferisce ai *Discorsi* già nel cap. 2. Nei *Discorsi* si trova menzione persino d'un fatto del 1521 (II, 24); ma il cap. 27 del III libro era già scritto nel 1516 (quindici anni dopo le lotte delle fazioni a Pistoia nel 1501); il Machiavelli dunque, come il Petrarca, il Boccaccio ed altri, faceva via via delle aggiunte alla sua opera. La dedica è al più tardi del 1519, anno in cui morì Cosimo Rucellai, cfr. Villari, II, 268 sgg.; [2ª ediz., II, 274 sgg.].

p. 13. G. Ellinger, *Die antiken Quellen der Staatslehre Machiavelli's*, nella *Zeitschrift für die gesammte Staatswissenschaft*, 44. Jahrgang (1888), p. 1 sgg., indica colla massima compiutezza ciò che il Machiavelli tolse dagli antichi; ma l'originalità di lui non ne scapita punto; il suo sistema resta proprietà sua. [A. Bini, *Polibio e il Machiavelli*, Montevarchi, 1900, considera solo alcuni luoghi dei *Discorsi*].

p. 21. Io non son riuscito a vedere come i luoghi del *Principe*, dove il Machiavelli parla di Cesare Borgia, contradicano ai giudizi che egli ne pronunzia altrove. Nelle *Legazioni* egli disegna il quadro della grandezza e della caduta del duca perfettamente nello stesso modo che nel *Principe*, solo con colori più pallidi, com'è naturale in iscritture dirette a un Governo e non al

pubblico. Nel primo *Decennale* riconosce i suoi grandi successi, e se lo chiama un basilisco e un'idra, questi non sono insulti, ma espressioni figurate, che nel contesto hanno un altro senso; se dice che Cesare meritò la punizione come « ribelle a Cristo », si sa che cosa significhi questo sulle labbra d'un Machiavelli, che tutt'al più lo scrisse per piacere ai Fiorentini. O che forse poi nel *Principe* ha idealizzato la figura di Cesare in onta alla storia? In ogni caso, se gli attribuì maggiore coerenza, non gli diede però maggiore umanità e moralità; anzi esagerò la sua crudeltà contro Ramiro de Lorqua, vedi Villari, II, 379 [della 2ª ediz. II, 389 sg.], e nell'elezione di Giulio II gli ascrisse una colpa che Cesare non commise, vedi Tommasini, I, 287 sgg.

p. 24. La storia delle accuse mosse al Machiavelli e delle difese, è esposta egregiamente dal Villari, II, 403 sgg., [della 2ª ediz. II, 421 sgg. Per le vicende dei libri del Machiavelli nel secolo XVI, alle quali corrispondono le vicende della fama dell'autore, S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*, vol. II, Roma, 1895, p. 415 sgg.].

[p. 26. Sull'*Asino d'oro* del Machiavelli, U. De Maria, *Intorno ad un poema satirico di N. M.*, Bologna, 1899].

p. 26. Cosimo Rucellai morì sullo scorcio del 1519, come mostra l'egloga di Luigi Alamanni, *Che forza ha più*, scritta alla fine del 1522 (mezzo anno dopo la morte di Menalca e di Mopso, cioè di Luigi di Tommaso Alamanni e di Jacopo da Diacceto), là dove dice: *Compie il terz'anno* ecc.

[p. 26. L. Arthur Burd, *Le fonti letterarie di Machiavelli nell' « Arte della guerra »*, negli *Atti della R. Accad. dei Lincei*, Cl. di scienze mor. stor. e filolog., S. V, vol. IV, 1897; *Memorie*, p. 188 sgg.; ricca serie di riscontri con scrittori greci e latini, seguìta da diagrammi illustrativi delle dottrine del M.].

p. 27. Sulle derivazioni da Diodoro nella *Vita di Castruccio*, vedi Villari, II, 547 sgg. [della 2ª ediz. II, 585 sgg.] e lo scritto di C. Triantafillis ivi citato. [G. Simonetti, *I biografi di Castruccio Castracani degli Antelminelli*, negli *Studi Storici*, vol. II, Pisa, 1893, p. 1 sgg., dimostra che il M. si valse della *Vita di C.* di Niccolò Tegrimi].

p. 29. Intorno alle fonti della storia del Machiavelli è da rinviare una volta per tutte alla trattazione fondamentale del Villari, III, 206 sgg. [della 2ª ediz. III, 208 sgg.].

p. 34. Francesco Guicciardini, *Opere inedite*, illustr. da G. Canestrini, Firenze, 1857-67; i volumi I e II contengono scritti politici; il III la *Storia fiorent.*; IV-IX, le *Legazioni*; X, *Ricordi autobiografici*, ecc. — De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, nei *Nuovi saggi critici*, Napoli, 1872, p. 202 sgg. A. de Tréverret, *L'Italie au XVIᵉ siècle*, IIᵉ Série, Paris, 1879, p. 185 sgg. Villari, *Machiavelli* ecc., in diversi luoghi del II e del III volume. Agostino Rossi, *Studi guicciardiniani*, nell'*Arch. st. it.*, S. V, t. 5º, p. 20 sgg., fondati su lettere ined. del Guicciardini a Bart. Lanfredini. [Questi *Studi* sono ora fusi nell'opera, dotta ed importante, dello stesso A. Rossi, *F. Guicciardini e il Governo fiorentino dal 1527 al 1540*, Bologna, vol. I, 1896; vol. II, 1899. E. Zanoni, *La vita pubblica di F. G. con nuovi documenti*, Bologna, 1896.

Lo stesso, *La mente di F. G. nelle opere politiche e storiche*, Firenze, 1897; cfr. la notevole recensione di quest'opera, scritta da F. C. Pellegrini, nella *Rass. bibliograf.*, VI, 1898, p. 1 sgg.].

[p. 36 sg. Di *F. Guicciardini governatore a Parma*, tratta *U. Benassi, *Storia di Parma*, vol. IV, Parma, 1899; cfr. *Rass. bibliograf. d. lett. ital.*, IX, 1901, p. 45. Per i fatti che resero vana la lega di Cognac (22 maggio 1526) e condussero al sacco di Roma, e per la parte che vi ebbe il Guicciardini, G. Bernardi, *L'assedio di Milano nel 1526 dappresso una corrispondenza inedita di F. Guicciardini*, nell'*Arch. stor. lombardo*, S. III, vol. V, 1896, p. 245 sgg.].

[p. 37. Per il tempo e il modo della composizione del dialogo *Del Reggimento di Firenze*, cfr. F. C. Pellegrini, recens. cit., p. 12 sg. in nota].

[p. 43. Che il Guicciardini partì per Bologna, dove era stato eletto vicelegato, ai 20 di giugno del 1531 e non nel maggio, mostra A. Rossi, *Studi*, p. 37, n. 2 e *F. G. e il Governo fiorentino*, I, 275].

p. 44. *Istoria d'Italia di M. Franc. Guicciardini*, pubbl. da Giov. Rosini, Pisa, 1819, in 10 voll. — Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, 2ª ediz., Leipzig, 1874 (dietro la *Geschichte der germ. und rom. Völker*). A rettificare questo scritto del Ranke giova l'eccellente articolo del Villari, nel suo *Machiavelli*, III, 435 sgg. [della 2ª ediz., III, 481 sgg. Ora vedasi anche O. Waltz, *Zur Rettung des Geschichtschreibers Guicciardini*, nella *Historische Zeitschr.*, N. S., vol. XLII, 1897, p. 206 sgg.].

p. 47. *Opere politiche e letterarie di Donato Giannotti*, pubbl. dal Polidori, con biografia del Vannucci, Firenze, 1850, 2 volumi. [G. Sanesi, *La vita e le opere di Donato Giannotti*, vol. I, Pistoia, 1899, tratta della vita sino al ritorno del Giannotti in patria nel 1527, e dell'opera *Della repubblica de' Viniziani*; cfr. anche la recensione di F. Pintor, nella *Rass. bibliografica*, VIII, 1900, p. 273 sgg. E. Zanoni, *Donato Giannotti nella vita e negli scritti*, Roma, 1900]. Che il discorso *Della repubbl. de' Vin.* sia stato composto nel 1526, prova la sottoscrizione del manoscritto corretto dall'autore; vedi *Opere*, II, 173; ma una lettera del 30 giugno 1530 ci mostra il Giannotti di nuovo occupato nel lavoro, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 445. [La lettera che qui il Gaspary cita, non è del 1530, come egli dice sulla fede del *Giornale storico*, ma del 30 giugno 1533, vedi L. A. Ferrai, negli *Atti dell'Istituto Veneto*, S. VI, to. III, p. 1583. Il tempo e il modo della composizione del libro sono ora meglio determinati dal Sanesi, p. 36-42; cfr. anche Pintor, p. 276]. — Il Trattato *Della Repubbl. Fior.* deve avere in un manoscritto la data del 14 novembre 1531 di mano dello stesso Giannotti, vedi *Opere*, I, 288; ed anche Angiolo Gemmari in una lettera al Granduca Francesco (1584), dice che il libro è del 1531, vedi *Giorn. stor. degli Archivi toscani*, VII, 251. Ma anche questo libro fu più tardi rielaborato; così esso accenna (p. 84) all'anno 1534, ed infatti altri mss. recano questa data; e nel 1538 a Venezia l'autore era di nuovo occupato in quell'opera, vedi *Opere*, II, 419.

p. 49. Per gli anni più tardi nella vita del Giannotti, vedi *Alcune lettere*

di D. Giannotti, pubbl. da G. Milanesi, nel *Giorn. stor. degli Arch. tosc.*, VII, 155, 222 e **Lettere inedite di D. Giannotti*, pubbl. da L. A. Ferrai, negli *Atti del R. Istituto Veneto*, Serie VI, t. III, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 445.

p. 52. Sui buffoni di Leone X, vedi specialmente A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 369 sgg.

p. 53 sg. Sugli studi greci, William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the tenth*, 2ª ed., Heidelberg, 1828, II, 81 sgg., e Ambroise Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, Paris, 1875. [P. De Nolhac, *Les correspondants d'Alde Manuce*, negli *Studi e documenti di storia e diritto*, VIII, 1887, p. 247 sgg. E. Legrand, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des grecs au XV et XVI siècle*, Paris, 1885].

p. 54 sgg. Dei versi latini di Leone X non c'è rimasto altro che i giambi insignificanti *in Lucretiae statuam*, nel Roscoe, l. c., IV, 448 [e un epigramma in forma d'iscrizione sepolcrale in morte di Celso Mellini, vedi D. Gnoli, *Un giudizio di lesa romanità sotto Leone X*, Roma, 1891, p. 165]. — Sulla poesia latina nel secolo XVI, vedi Tiraboschi, *Stor. Letter.*, VII, 1339-1460. W. Roscoe, l. c., II, 441 sgg. P. A. Budik, *Leben und Wirken der vorzüglichsten latein. Dichter des XV-XVIII Jahrh.*, 3 voll., Wien, 1827-28. Utile alla determinazione dei caratteri della poesia latina di quel tempo è l'opuscolo di E. Costa, *Paolo Belmesseri, poeta pontremolese del secolo XVI*, Torino, 1887. — *Strozii poetae pater et filius* (Pseudo-Aldina). Su Ercole, vedi Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, Ferrara, 1792, I, 165 sgg., [e Luzio-Renier, nel *Giornale storico*, XXXV, 1900, p. 235 sgg., dove è indicata la più recente bibliografia del poeta. Qui basti citare ancora C. Monteforte, *Ercole Strozzi poeta ferrarese*, Catania, 1899, colla notevole recensione nel *Giorn. storico*, XXXVI, 249]. — *Carmina quinque illustrium poetarum* (Bembus, Naugerius, Castilionus, Cotta, Flaminius), Florentiae, ap. Laur. Torrentinum, 1552. — Giamb. C. Giuliari, *Giovanni Cotta, umanista veronese del sec. XV*, nell'*Arch. stor. ital.*, S. V, t. III, p. 50 sgg. [G. Cristofori, *Giovanni Cotta umanista*, Sassari, 1890, dove sono ristampate le poesie del Cotta con una traduzione poetica. R. Murari, *Due epigrammi e una lettera inedita di G. Cotta a Marin Sanudo*, nell'*Ateneo Veneto*, anno XXIII, 1900, vol. I, p. 148 sgg. Di poesie volgari del Cotta dà notizia F. Foffano, *Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, p. 335 sgg.]. — *Il viaggio fatto in Spagna e in Francia dal Magnifico M. Andrea Navagero*, Vinegia, Farri, con notizie assai interessanti su' due paesi. Sul Navagero, *Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, vol. VI, Venezia, 1843. — *Selecta poemata italorum qui latine scripserunt*, Londini, 1740, 2 voll. — *Antologia della lirica latina in Italia nei secoli XV e XVI*, compilata da E. Costa, Città di Castello, 1888 (le notizie sui poeti e sulle poesie non sono scevre di errori). — [L. Grilli, *Versioni poetiche dai lirici latini dei secoli XV e XVI*, Città di Castello, 1898. A. Bonaventura, *La poesia neo-latina in Italia dal secolo XIV al presente*, Città di Castello, 1900, versioni poetiche precedute da un saggio sulla poesia latina moderna].

p. 55. E. Costa, *Marco Antonio Flaminio e il cardinale Alessandro Farnese*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, X, 384 sgg. Sulle sue tendenze al protestantesimo, vedi Th. M'Crie, *History of the progress and suppression of the reformation in Italy in the sixteenth century*, Edimburgh and London, 1856, p. 103 sgg. e M. Young, *The life and times of Aonio Paleario*, London, 1860, II, p. 214 sgg. [E. Cuccoli, *M. Antonio Flaminio*. Studio con documenti inediti, Bologna, 1897; qualche notizia aggiunge il Flamini nella *Rassegna bibliografica*, VI, 1898, p. 49; un'altra vedasi nel *Giorn. storico*, XXXVII, 225 sg. nota. — Una versione poetica dei *Lusus pastorales* del Flaminio ha dato L. Grilli, Città di Castello, 1900].

p. 56. *Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata omnia*, Patavii, apud Cominum, 1718. *M. Frid. Ottonis Menckenii De vita, moribus, scriptis meritisque Hieron. Fracastorii Commentatio*, Lipsiae, 1731. [E. Barbarani, *Girolamo Fragastoro e le sue opere*, Verona, 1897. Del Fracastoro come filosofo, Gius. Rossi, *G. Fracastoro in relazione all'aristotelismo e alle scienze nel Rinascimento*, Pisa, 1893].

p. 57. *Marcelli Palingenii Stellati Zodiacus Vitae*, Basileae, 1543. E. Teza, *Lo Zodiacus Vitae di Pier Angelo Manzolli*, nel *Propugnatore*, N. S., I, 2ª, 117 sgg. Se la prima edizione aveva già la dedica ad Ercole come duca, essa non può essere anteriore al 1534. [*G. Reynier, *De Marcelli Palingenii Stellati poetae Zodiaco vitae*, Parisiis, 1893; cfr. Flamini, nella *Rass. bibliograf.*, I, 144 sgg. G. S. Felici, *M. P. Stellato*, nella *Rivista ital. di filosofia*, XII, 1897, vol. I, p. 354 sgg., sulle attinenze del Palingenio colla Riforma protestante. *S. Puglisi Marino, *M. P. S. e lo Zodiacus vitae*, Catania, 1899; cfr. *Rass. bibliograf.*, VII, 256 sgg.].

p. 59. *Aonii Palearii Verulani Opera*, ed. Frid. Andr. Hallbauer, Jenae, 1728. M. Young, *The life and times of A. Paleario*, 2 voll., London, 1860. G. Sforza, *Un episodio poco noto della vita di A. Paleario*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 50 sgg. [B. Fontana, *Sommario del processo di Aonio Paleario in causa d'eresia*, nell'*Archivio della società romana di storia patria*, XIX, 1896, p. 151 sgg.].

p. 59 sg. *I. Baptistae Mantuani Opera*, Antverpiae, 1576. [Su Battista Mantovano, F. Gabotto, *Un poeta beatificato*, nell'*Ateneo Veneto*, serie XVI, 1892, vol. I, p. 3 sgg., e Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 59 sgg.]. — *Marci Hieronymi Vidae Poemata omnia*, ed. Vulpii, Patavii, Cominus, 1721, 2 voll. Documenti sul Vida pubblicò il Ronchini in **Atti e memorie della deputazione per le prov. mod. e parm.*, IV, 1866-67, p. 73. [F. Novati, *Sedici lettere inedite di M. G. Vida vescovo d'Alba pubbl. ed illustrate con un « excursus » sulla famiglia, le prebende, i testamenti del Vida e un'appendice di documenti*, nell'*Arch. stor. lombardo*, S. III, vol. X, 1898, p. 195 sgg.; vol. XI, 1899, p. 5 sgg., il più importante lavoro biografico, cui sono complemento i nuovi documenti riferiti da A. Luzio e R. Renier, nel *Giorn. storico*, XXXVI, 1900, p. 338 sgg. In ambi i luoghi, indicazioni sulla copiosa letteratura vidiana più recente. G. Moroncini, *Sulla Cristiade di M. G. Vida*, Trani, 1896. *V. Cicchitelli, *Poemi di M. G. Vida*, Napoli, 1898; cfr. *Rass. critica*,

II, 264 sgg. *B. Zumbini, *Un'osservazione sulla Cristiade del Vida*, nel vol. per il giubileo sacerdotale del card. Capecelatro, Caserta, 1898. *L. Gatta, *Gerol. Vida e la Cristiade*, Palermo, 1900; cfr. *Giorn. storico*, XXXVI, 449. D'un precursore del Vida nel parco uso dell'elemento mitologico in materia religiosa, F. Flamini, *Macario Muzio e Fil. Scolari*, nella *Bibliot. d. scuole ital.*, anno VII, S. 1ª, nº 3 del 15 maggio 1897. — Per i minori poemi del Vida (di cui vedi la pag. 57 del Gaspary) siano ancora citati: *A. Pircher, *Horaz und Vida De arte poetica*, Meran, 1895, colla notevole recensione di B. Cotronei nel *Giorn. storico*, XXX, 459 sgg. e * T. von der Lasa, *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig, 1897, dove a p. 184 sgg. si dà notizia di una prima edizione (1525) dello *Scacchia ludus*, diversa nel testo dall'edizione del 1527, che era finora reputata la prima; vedi *Giorn. storico*, XXXII, 251].

p. 60 sg. R. Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, 1885, p. 46 sgg. — *Francisci Floridi Sabini Apologia pro M. Accio Plauto aliisque poetis latinis adversus linguae latinae obtrectatores*, Neapoli Nemetum, 1618 (Prefazione del 1536). Sul Florido, vedi R. Sabbadini nel *Giorn. st. lett. ital.*, VIII, 333 sgg.

p. 62. *Opere del cardinale Pietro Bembo*, Venezia, 1729, 4 volumi in-folio; quivi gli scritti latini e gli italiani; solo quest'ultimi, in *Opere del card. Pietro Bembo*, Milano, 1808-10 (*Classici italiani*), 12 voll. *Rime di M. P. Bembo*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1753. — La biografia più compiuta è quella del Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, 1753 sgg., t. II, Parte II, 733 sgg. Vittorio Cian, *Un decennio della vita di M. P. Bembo* (1521-31), Torino, 1885. Lo stesso, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 81 sgg. [Per le relazioni del Bembo coi Gonzaga, anche Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXVII, 1901, p. 201 sgg.]. Vitt. Cian, *Motti inediti e sconosciuti di M. P. Bembo*, Venezia, 1888, e *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 445 sgg. B. Morsolin, *Pietro Bembo e Lucrezia Borgia*, nella *Nuova Antologia*, 1º agosto 1885, p. 388 sgg.; [vedi qualche osservazione del Cian, nel *Giorn. storico*, XXIX, 1897, p. 425, nota 2]. A. Borgognoni, *Il secondo amore di P. Bembo*, in *N. Antol.*, 15 febbr. 1885, p. 632 sgg., [articolo ristampato in A. Borgognoni, *Studi di letteratura storica*, Bologna, 1891, p. 233 sgg. — Documenti del soggiorno messinese e degli studi ellenistici del Bembo, furono pubblicati una sua *Lettera greca a Demetrio Mosco* del capodanno del 1493, da E. S. Piccolomini, nell'*Arch. storico ital.*, S. V, vol. VI, 1890, p. 307 sgg., e un distico greco da V. Cian, *Ricordi di storia letteraria siciliana da mss. veneti*, Messina, 1899, p. 17 sgg. Per le sue prebende a Padova e nel Padovano *P. Pinton, *M. P. Bembo canonico saccense*, Roma, 1892, colla recensione di V. Cian nel *Giorn. storico*, XIX, 443 sgg.]. — Agostino Rossi, *Gli Asolani del Bembo*, nel *Propugnatore*, XIX, 2ª, 64 sgg.

p. 64. Sull'ambasciata a Venezia nel 1514, vedi Roscoe, *Leo X*, II, 172 sgg., e IV, 154 sgg., e *V. Cian, *A proposito d'un'ambasceria di M. P. Bembo*, nell'*Arch. Veneto*, Ser. II, vol. 30 e 31.

p. 64. Sulla biblioteca del Bembo, oltre Cian, *Un decennio* ecc., vedi

P. de Nolhac, *La bibliothèque de F. Orsini*, Paris, 1887, p. 92 sgg., 183 sgg., 236 sgg., 278 sgg. e 325 sgg.

p. 65. Sul Bembo, come storico, vedi Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, Leipzig, 1874, p. 88, e Cian, l. c., p. 176. [Al Navagero il Bembo successe anche come bibliotecario di S. Marco, C. Castellani, *P. Bembo bibliotecario della libreria di S. Marco in Venezia (1530-43)*, negli *Atti dell'Istituto Veneto*, S. VII, t. VII, 1896, p. 862 sgg.; cfr. *Giorn. stor.* XXX, 307. — G. Capasso, *La elezione di M. P. Bembo al cardinalato (1538-39)*, nel *Nuovo Archivio Veneto*, VI, 1ª, 1893, p. 233 sgg., e B. Morsolin, *Il cardinalato di P. B.*, nella *Miscellanea per le nozze Biadego-Bernardinelli*, Verona, 1896, p. 30 sgg.; cfr. anche *Giorn. storico*, XXXVII, 208, nota 1].

[p. 65. L'importanza storica delle rime del Bembo è ben rilevata dal Flamini, *Il Cinquecento*, p. 169 sgg.].

p. 66. Per la cronologia delle *Prose* vedi l'annotazione del Seghezzi in *Opere del Bembo* (1729), III, 241; Cian, l. c., p. 47 sgg. e *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1886, p. 373.

p. 70. Girol. Baruffaldi, *La vita di M. Lodovico Ariosto*, Ferrara, 1807. *Lettere di Lod. Ariosto*, pubbl. con introduzione biografica da A. Cappelli, 3ª ediz., Milano, 1887. Gius. Campori, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, Modena, 1871, [nuova ediz., Firenze, 1896, nella *Bibliot. critica della letterat. ital.*, nº 10. R. Renier, *Spigolature ariostesche*, nel *Giorn. storico*, XX, 1892, p. 301 sgg. Luzio-Renier, ibid., XXXV, 1900, p. 228 sgg. F. Gabotto, *La politica e la religiosità di M. L. Ariosto*, nella *Rass. Emiliana*, II, 1889, p. 209 sgg. Vitt. Rossi, *L. A. e il beneficio di Sant'Agata*, nei *Rendiconti del R. Istit. lomb.* S. II, vol. XXXI, 1898, p. 1169 sgg. G. Pardi, *Un'amante dell'Ariosto*, l'Orsolina Catinelli madre di Virginio, nella *Riv. d'Italia*, a. III, vol. II, 1900, p. 640 sgg. Lo stesso, *La moglie dell'Ariosto*, Ferrara, 1901, estr. dagli *Atti d. deputaz. ferrarese di St. patria*]. G. J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, Bassano, 1881. S. Bongi, *Le rime dell'Ariosto*, in *Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. II, p. 267 sgg. (bibliografia delle prime stampe); [articolo che ora si legge anche negli *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari* descritti ed illustrati da S. Bongi, vol. II, Roma, 1895, p. 26 sgg. H. Kehrli, *Zu den Opere minori di Lud. Ariosto*, Bern, 1892, di assai scarso valore].

p. 70. I sonetti contro Niccolò Ariosti ora in *Rime di Ant. Cammelli detto il Pistoia*, Livorno, 1884, p. 251 sgg. Il Cappelli in questa edizione, p. XXXII, congetturò che fossero del Pistoia; il che però fu messo in dubbio dallo Scipioni, *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 246; [cfr. invece Percopo, nel *Propugnatore*, N. S., I, 1ª, 283].

p. 70. Le poesie latine dell'Ariosto nelle sue *Opere minori in verso e in prosa*, pubbl. dal Polidori, Firenze, 1857, vol. I, p. 319 sgg. Intorno ad esse l'eccellente lavoro del Carducci, *Delle poesie latine edite ed inedite di L. Ariosto*, 2ª ediz., Bologna, 1876.

[p. 72. Il Carducci (p. 196) reputa scritta innanzi al 1512 l'elegia *De sua ipsius nobilitate* o *De diversis amoribus*; secondo N. Campanini, che la

ristampò tradotta, *Firenze, 1897, per nozze Bondi-Levi, essa sarebbe invece stata scritta negli ultimi mesi del 1513; vedi *Giorn. storico*, XXX, 509].

p. 72. Che il Bembo non abbia già consigliato l'Ariosto a scrivere l'*Orlando* in latino, come stoltamente si disse, fu mostrato dal Carducci, l. c., p. 183 sg. Sul principio del 1507 l'Ariosto, mandato ad Isabella Gonzaga per felicitarla dopo il parto, parlava alla marchesana dell'*Orlando* al quale attendeva; vedi il passo della lettera, in Baruffaldi, p. 269. Se egli cominciò il poema intorno a questo tempo, si può congetturare che l'infelice continuazione dell'*Innamorato* del Boiardo, opera dell'Agostini apparsa nel 1506, lo inducesse a questo nuovo tentativo di continuazione.

p. 73. Alcuni dei biografi dell'Ariosto lo fanno prender parte alla battaglia di Polesella; vedi specialmente Baruffaldi, p. 136 sgg. Ma questa battaglia ebbe luogo il 22 dicembre 1509 mentre l'Ariosto era a Roma; e di averne solo udito parlare, dice egli stesso in *Orl.*, XL, 2 sgg. e nella lettera a p. 9 dell'ediz. Cappelli. La narrazione esatta, in Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, 2ª ediz. Ferrara 1848, vol. IV, p. 239 e in Cappelli, p. XLV, il quale del resto congettura che l'Ariosto abbia preso parte all'altro combattimento meno importante presso Polesella del 24 settembre 1510, di cui dà notizia una lettera del duca (ib., p. CXLIV).

p. 74. La lettera di Bernardino Prospero sulla rappresentazione della *Cassaria*, in Campori, p. 68; [della nuova edizione p. 49]; quella di Alfonso Paulusso sulla rappresentazione dei *Suppositi* a Roma, in Cappelli, p. CLXXVI sgg. Parecchie giuste osservazioni sulle commedie dell'Ariosto in V. De Amicis, *L'imitazione classica nella commedia italiana del XVI secolo*, Pisa, 1873, [nuova ediz., Firenze, 1897, nella *Bibliot. critica d. lett. ital.*, nⁱ 16-17]. G. Tirinelli, *Le commedie dell'Ariosto*, nella *Nuova Antol.*, nov. 1876, p. 533 sgg., è abbastanza superficiale. [N. Campanini, *Lodovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie*, Bologna, 1891, libro utile e garbato, ancorché non molto originale. G. Marpillero, *I « Suppositi » di L. Ariosto*, nel *Giorn. storico*, XXXI, 1898, p. 291 sgg.; *Il « Negromante » di L. A.*, ibid., XXXIII, 1899, p. 303 sgg.; *I tre elementi della Lena di L. A.*, nel *Fanfulla d. domenica*, XX, 1898, nº 33; *La « Scolastica » di L. e Gabriele A.*, ibid., XX, nº 42, studi diligenti ed acuti, per i quali i pregi dell'originalità e della composizione appaiono, nelle commedie dell'Ariosto, minori che dianzi non fossero reputati; il Marpillero però mi pare non di rado giudice troppo modernamente severo].

p. 80. *Le satire autografe di L. Ariosto*, pubblicate in fac-simile sul ms. del poeta, con prefazione di Prospero Viani, Bologna, 1875. [A. Dall'Oglio, *Le satire di Lod. Ariosto*, nella *Rass. Nazionale*, vol. 71, 1893, p. 251 sgg., articolo assai mediocre; molto migliori sono gli *Studi sulle satire di L. A.*, di Gius. Tambara, Udine, 1899; quasi inutile l'opuscolo di G. Orgera, *Le satire di L. A.*, Napoli, 1900. G. Marpillero, *I motivi tradizionali e le satire di L. A.*, nel *Fanfulla d. domenica*, XIX, 1897, nº 41. — Nel mio articolo citato nella prima nota alla pag. 70, credetti di aver dimostrato sulla base di un documento che la prima satira dell'Ariosto debba tenersi scritta a mezzo l'aprile del 1514.

Ma A. Valeri ha pubblicato altri documenti, nella *Rivista d'Italia*, anno III, 1900, vol. I, p. 517 sgg., i quali riconducono la satira alla data tradizionale del 1517. La contradizione delle conclusioni non fu però ancora spiegata].

p. 84. Ulisse Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando furioso*, Bologna, 1861. Io adopero di preferenza: *L'Orlando Furioso di L. Ariosto con note e discorso proemiale di Giacinto Casella*, 2 volumi, Firenze, Barbèra, 1877. [Il miglior commento è ora quello di A. Romizi, che accompagna l'edizione del *Furioso*, Milano, Albrighi, Segati e C., 1901].

p. 90. Pio Rajna, *Le Fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, 1876, [2ª ediz. corretta e accresciuta, Firenze, 1900], opera eccellente, piena di erudizione e di acutezza; ma nel giudizio sui meriti poetici dell'Ariosto non posso accordarmi coll'autore. Mancandomi lo spazio per una trattazione estesa, mi accontento di rinviare alla giusta osservazione del Villari diretta contro il modo di vedere del Rajna, nel suo *Machiavelli*, II, 46; [sì della prima e sì della seconda edizione. Cfr. ora la 2ª edizione delle *Fonti* del Rajna, p. 37, nota 2. — C. Zacchetti, *L'imitazione classica nell'Orlando Furioso*, nel *Propugn.* N. S. IV, 2ª, 1891, p. 221 sgg., articolo utile specialmente alla storia dei giudizi intorno all'unità dell'azione nel *Furioso*. A. Romizi, *Le fonti latine dell'Orl. furioso*, Torino, 1896, fonti per lo più formali; e dello stesso, *L'Ariosto e gli umanisti, Claudiano e l'Ariosto*, nella *Rassegna critica*, II, 1897, p. 14 sgg.; III, 1898, p. 49 sgg. G. Carducci, *L'Orlando furioso*, tra le conferenze su *La vita italiana nel Cinquecento*, Milano, 1894, p. 317 sgg. G. A. Cesareo, *La fantasia dell'Ariosto*, nella *Nuova Antol.*, S. IV, vol. XC, 1900, p. 278 sgg.].

p. 93. L'edizione del 1516 fu, non ha guari, fedelmente riprodotta: *Orlando Furioso di Lod. Ariosto secondo la stampa del MDXVI*, Ferrara, 1875. [In un volumetto aggiunto, Ferrara, 1876, Crescent. Giannini, cui si deve quella riproduzione, raccolse pure le lezioni della stampa del 1521 che svariano da quelle della precedente]. Le differenze delle due principali edizioni (1516, 1532) furono esagerate specialmente dal Foscolo, *Opere*, X, 200, e anche dal Ranke, *Zur Geschichte der ital. Poesie*, p. 38. Le modificazioni radicali sono rarissime; per lo più si tratta solo di lievi miglioramenti dell'armonia, mentre l'ottava rimane nel complesso uguale. [Uno studio comparativo delle tre prime edizioni (1516, 1521, 1532) per ciò che spetta alla forma, fece di recente Maria Diaz, *Le correzioni dell'« Orlando furioso »*, Napoli 1900, concludendo che la seconda edizione supera la prima soprattutto e quasi unicamente per lo stile, e la terza supera ambedue le precedenti e per lo stile e per la lingua liberata dagli elementi dialettali]. La principale innovazione consiste nell'aggiunta dei lunghi tratti che portarono il poema a quarantasei canti e che sono: l'episodio d'Olimpia e Bireno, c. X e XI; quello dell'avventura di Ullania e Bradamante nel castello di Tristano con tutto ciò che gli è connesso, c. XXXII, 50 fino a XXXIII, 76 e c. XXXVII per intero; finalmente la storia del nuovo impedimento delle nozze fra Ruggiero e Bradamante e quella di Leone di Grecia e della spedizione di Ruggiero in Oriente, c. XLIV, 36 fino a XLVI, 66. Prima d'introdurre quest'ultimo

episodio, l'Ariosto aveva cominciato una continuazione del poema, alla quale poi rinunziò; ciò sono i *Cinque Canti*, vedi *Zeitschrift f. rom. Phil.*, III, 232 sg. Questi *Cinque Canti* si leggono in Polidori, *Opere min.*, al principio del I volume. [Intorno ad una fonte dei *Cinque Canti* (Claudiano, Ovidio) vedi E. Proto, nella *Rassegna critica*, IV, 1899 p. 59 sgg.]. — Che i frammenti del *Rinaldo Ardito* (stampati nel I vol. delle *Opere minori*, 387 sgg.) siano opera dell'Ariosto, a me pare del tutto incredibile; essi sono proprio l'antitesi della fine sua arte, eppure dovrebbero essere stati composti dopo l'*Orlando*; vedi le calzanti osservazioni del Cappelli, *Lettere dell'Ariosto*, p. CXXII sgg., *Giovanni Targioni-Tozzetti, *Sul Rinaldo Ardito di L. Ariosto*, Livorno, 1887, il quale difende di nuovo l'attribuzione all'Ariosto, mi rimase inaccessibile. [U. Nottola, *Intorno ai frammenti del « Rinaldo Ardito »*, nota ariostesca, Milano, 1893 (estr. dal periodico *L'Istruzione* di Roma, VI, 8-9), crede all'autenticità senza aggiungere argomenti a quelli del Targioni-Tozzetti, il quale ristampò il suo opuscolo con ampliamenti e correzioni, Livorno, 1901. Quivi egli dimostra che le peculiarità linguistiche, sulle quali principalmente fondava la sua negazione il Cappelli, si incontrano, la maggior parte, nella prima edizione del *Furioso* (1516 e poteva dire anche in quella del '21) e mette in rilievo altre affinità fra i canti del *Rinaldo* e il maggior poema ariostesco. In sostanza la dimostrazione del Targioni-Tozzetti appagherebbe pienamente, se non le mancasse il rincalzo d'un confronto paleografico, che togliesse di mezzo ogni dubbio sull'autografia dei frammenti. I due facsimili posti in fronte all'opuscolo e un vecchio certificato di calligrafi e bibliotecari non mi pare che bastino a codesto scopo].

p. 100. *Opere volgari e latine del conte Baldassar Castiglione*, pubbl. dai Volpi, Padova, Comino, 1733. *Poesie volgari e latine del conte B. Castiglione*, pubbl. dal Serassi, Roma, 1760. *Lettere del co. B. Castiglione*, pubbl. dal Serassi, Padova, Comino, vol. I, 1769; vol. II, 1771. R. Renier, *Notizia di lettere inedite del conte B. Castiglione*, Torino, 1889 (per nozze). Il *Tirsi* ultimamente anche nel Torraca, *Il teatro italiano* ecc., p. 414. *Il Cortegiano del co. B. Castiglione*, pubbl. dal Baudi di Vesme, Firenze, 1854. *Una nuova edizione del Salvadori, nella *Piccola biblioteca* del Sansoni, Firenze, 1884. [Ora la migliore edizione è quella di V. Cian, riscontrata sull'autografo ashburnhamiano e accompagnata da un eccellente commento, Firenze, Sansoni, 1894 *(Biblioteca scolastica di classici italiani)*]. — Sul Castiglione, la biografia di Bernardino Marliani, stampata dapprima nel 1584, poi dinanzi alle *Opere* del 1733, e dal Serassi dinanzi alle *Poesie* del 1760; inoltre « *Castiglione (Baldassare)* », *articolo inedito dell'opera del co. Giamm. Mazzuchelli*, ecc., pubbl. da E. Narducci, Roma, 1879. Un ritratto assai attraente e vivo della personalità del Castiglione, nella conferenza di A. Tobler, *Castiglione und sein Hofmann*, pubbl. nel *Neues Schweizerisches Museum*, 4ª annata, Bern, 1864. pp. 38 e 128. Ercole Bottari, *Baldassare da Castiglione e il suo libro del Cortegiano*, negli *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa*, vol. III, 1877, p. 141 sgg. A. de Tréverret, *L'Italie au XVIe siècle*, I, Paris, 1877, p. 279 sgg. [C. Martinati, *Notizie storico-biografiche intorno al conte B. Castiglione con*

docum. ined., Firenze, 1890; cfr. V. Cian, nel *Giorn. storico*, XVII, 117 sg. Per le relazioni del Castiglione con Isabella Gonzaga, Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 71 sgg. Altre notizie sul Castiglione e, più, sulla società urbinate in mezzo alla quale visse lungamente e che ritrasse nel *Cortegiano*, nel libro degli stessi, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga*, Torino, 1893]. A. von Reumont, nella *Vierteljahrsschrift für Kultur und Lit. der Renaissance*, I, 400, dimostrò che ci fu anche una missione del C. in Ispagna nel 1519. [Ma la data della lettera sulla quale Reumont fondava la sua deduzione, è erronea, talché codesta missione del C. in Ispagna anteriore alla sua nunziatura è certamente fantastica, C. Martinati, p. 36. — La storia del matrimonio del Castiglione colla Torelli e i precedenti trattative d'altri connubi, sono narrate sui documenti da V. Cian, *Candidature nuziali di B. Castiglione*, Venezia, 1892, per nozze Salvioni-Taveggia. Ivi pure bellissimi documenti dell'affetto coniugale e paterno del Castiglione, p. 41 sg., 62 sg.].

p. 102. Il dialogo sul sacco di Roma, che provocò la lettera del Castiglione, fu opera di Alonso de Valdés, non di Juan; vedi Böhmer, in *Romanische Studien*, V, 106 ed anche Young, *Aonio Paleario*, I, 548.

p. 102. Che il *Cortegiano* fu compiuto a Roma, nel marzo 1516, dice il Marliani, p. XVI. Con ciò si accorda il trovar nominato nella prefazione al IV libro Giuliano de' Medici come duca di Nemours e come ancora vivente. Una parte dell'opera deve essere stata scritta già nel 1514, vedi Serassi, *Lettere*, I, 187, là dove egli riferisce una quantità di interessantissimi brani della prima redazione, che poi furono soppressi. [S. Marcello, *La cronologia del Cortegiano di B. C.*, Livorno, 1895, per nozze Crivellucci-Brunst, con ragioni che mi sembrano valide, anche perché si accordano colle consuetudini degli scrittori di dialoghi nel secolo XVI, dimostra che il primo abbozzo del *Cortegiano* fino a tutto il terzo libro fu scritto tra l'aprile del 1508 e il maggio del 1509, e il quarto libro fu composto tra il settembre del 1513 e il dicembre del 1515. Il Castiglione andò poi correggendo l'opera sua con lima sottile e pertinace. Il manoscritto, che ne rappresenta la definitiva dettatura, ha in fine la data di Roma, 23 maggio 1524, Cian, *Il Cortegiano*, p. VI. — Per il testo del *Cortegiano* e sull'edizione espurgata del Ciccarelli (158 vedi Vitt. Cian, *Un episodio della storia della censura in Italia nel secolo XVI*, Milano, 1887 (estr. dall'*Arch. stor. lomb.*).

p. 103. L. Valmaggi, *Per le fonti del Cortegiano*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 72 sgg. (sulla parte che tratta delle facezie, derivata per lo più da Cicerone, *De Oratore*).

p. 109. Giammaria Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Padova 1741. *Philarète Chasles, *Étude sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin*, Paris, 1851; della parte riguardante Pietro, una cattiva traduzione di Massimo Fabi, *Opere di P. Aretino*, 2ª ediz., Milano, 1881. Giorgio Sinigaglia, *Saggio di uno studio su P. Aretino*, Roma, 1882, su cui l'importante recensione del Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 330 sgg. S. Bongi, *L'ultimo libro dell'Aretino*, nell'*Arch. stor. ital.*, Ser. V, t. II, p. 119 sgg.

ora anche negli *Annali di G. Giolito*, II, 5 sgg.]. Alcune giuste osservazioni offre il capitolo sull'Aretino nel libro del Symonds, p. 383 sgg., e molto interessante è l'articolo di A. Graf, *Un processo a Pietro Aretino*, nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 89 sgg. [P. Gauthiez, *L'Arétin* (1492-1556), Paris, 1895, libro di assai scarso valore; cfr. E. Sicardi, nel *Giornale storico*, XXX, 470 sgg. A. Luzio, *L'Aretino e il Franco*, nello stesso *Giornale*, XXIX, 1897, p. 229 sgg.].

p. 109. A. Luzio, *La famiglia di P. Aretino*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IV, 361 sgg. Che Pietro usasse la frase « nato in uno spedale », da lui più volte ripetuta (*Lett.*, I, 67; VI, 261 ecc.), solo metaforicamente nel senso di « povertà », come giustamente osserva il Luzio, p. 371 n., appare specialmente anche da *Lett.*, V, 232. — Armand Baschet, *Documents inédits tirés des Archives de Mantoue: Documents concernant la personne de M. Pietro Aretino*, nell'*Arch. stor. ital.*, S. III, vol. III, P. II, p. 107 sgg. — A. Luzio, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, 1888, p. 109 sgg., parla della prima raccolta di rime e dello studio della pittura a Perugia.

[p. 110. Documenti dell'ammirazione del marchese di Mantova per l'Aretino sono anche certi abbozzi di lettere al card. Giulio de' Medici (1523) pubblicati da A. Luzio, *Un pronostico satirico di P. A.*, Bergamo, 1900, p. 91 sgg. Quivi, a p. 93 sgg., alcune amichevoli lettere del marchese all'Aretino scritte nel 1526, mentre questi era al campo di Giovanni de' Medici].

p. 110. *Dubbj amorosi*, *Altri dubbj amorosi e sonetti lussuriosi di P. Aretino*, Roma, 1792; quivi sono ventisei sonetti. La prima edizione conosciuta è senz'anno; il Mazzuchelli (p. 239) trovò un'allusione ad essa già in una lettera del 1527. [I *dubbi* e i sonetti qui citati probabilmente non sono dell'Aretino, vedi Mazzuchelli, *Vita di P. A.*, Milano, 1830, p. 250 sg. Per la confusione che talvolta fu fatta, e ultimamente anche dal Gauthiez, p. 371 sgg., di questi *Dubbj* in ottave coi *Dubbj* in prosa di Ortensio Lando, vedi Bongi, *Annali di G. Giolito*, I, 510. I sedici sonetti aretineschi illustrativi di altrettanti disegni del Raimondi, ristampati a 100 esemplari, **Les sonnets luxurieux du divin P. A.*, nel *Musée secret du Bibliophile*, Paris, Liseux, 1882].

[p. 110. Per la canzone in lode di Clemente VII pubblicata nel dicembre del 1524, Luzio, nel *Giornale storico*, XXIX, 231 sg. in nota].

p. 110. Il 20 (aprile) 1525 Pietro scrive (in Baschet, p. 125) al Marchese: « A mio nome questo anno se fa M. Pasquino et fassi una Fortuna; et Dio scampi ogni fedel cristiano dalle male lingue dei poeti. Io, Signore, tutto quello che Pasquino ragiona, vi manderò » ; ed il 7 giugno il marchese risponde pregandolo di mandargli « de le cose fatte a Pasquino al tempo de la sua giornata ». Sull'uso di vestire Pasquino il giorno di S. Marco (25 aprile) da divinità pagana o da essere simbolico, vedi Gnoli, nella *Nuova Antol.*, 16 genn. 1890, p. 275 sgg. Nel 1525 era difatti vestito da Fortuna (ib., p. 290) ed ebbe dal papa e dal popolo il permesso di parlare liberamente. Pietro Aretino, e forse anche il Berni, contribuirono non poco a fare di Pasquino il censore e motteggiatore pubblico, vedi Luzio, *Pietro Aretino e Pasquino*, nella *Nuova An-*

tologia del 16 agosto 1890, [e pure Luzio, nel *Giorn. storico,* XIX, 87 sgg. e XXIX, 232 sg. Gli studi su quella che fu detta la preistoria di Pasquino (Cian, nel *Giorn. stor.*, XVII, 296 n.), massime il bell'articolo di G. A. Cesareo, *La formazione di mastro Pasquino*, nella *Nuova Antol.*, S. III, vol. LI, 1894, p. 87 sgg., 522 sgg., confermano la tesi del Luzio, che precisamente per opera dell'Aretino il torso di Parione divenne l'interprete della satira politica romana. Vitt. Rossi, *Pasquinate di Pietro Aretino ed anonime per il conclave e l'elezione di Adriano VI pubbl. ed illustrate,* Palermo, 1891; su questo libretto, Luzio, nel *Giornale storico,* XIX, 80 sgg., e D. Gnoli, ibid., XXII, 262 sgg. Lo Gnoli reputa che alcuni dei sonetti da me ascritti all'Aretino siano invece del romano Anton Lelio, e i suoi argomenti furono largamente svolti da E. Percopo, nel *Giorn. storico,* XXVIII, 59 sgg. Quanto a me, sto col Cesareo, che non crede quegli argomenti risolutivi, *Giorn. storico,* XXXI, 402 sgg., e tengo per fermo che argomenti risolutivi non si possano trovare, ché le attestazioni pur dei contemporanei e persino dei presunti autori sono, in siffatta materia, malfide; restiamo dunque nel dubbio, che non è gran male. — Che sia dell'Aretino l'anonimo libello (1543) pubblicato da G. Sanesi nel *Giorn. storico,* XXVI, p. 176 sgg., non mi pare provato]. — Sull'attentato di Achille della Volta, vedi anche Virgili, *Francesco Berni,* Firenze, 1881, p. 108 sgg. e Luzio, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia,* p. 32 sg.; in generale in questo libro, sono molte notizie importanti su quel periodo della vita di Pietro.

p. 112. *Lettere di M. Pietro Aretino,* Parigi, 1609, 6 volumi (il 4° ha la data del 1608). Il 1° vol. anche ristampato, Milano, Daelli, 1864, (*Biblioteca rara,* 51). — *Lettere scritte a Pietro Aretino,* Bologna, 1873-75 (*Scelta,* 132).

p. 113. Secondo la *Vita* falsamente attribuita al Berni (ed. Milano, p. 183) e l'affermazione di Pietro stesso in *Lett.* III, 106, l'Ariosto gli avrebbe anche dato per primo del *divino*; sennonché egli si chiama così già nel 1524 in fronte alla poesia a papa Clemente, vedi Mazzuchelli, p. 237 [e Luzio, nel *Giorn. storico,* XXIX, 231 nota], mentre nell'edizione dell'*Orlando* del 1516 Pietro non è ancora nominato; o che forse in quella del 1521? [No, come appare dalle varianti dell'edizione stessa raccolte e pubblicate da Cr. Giannini]. Un libello anonimo contro Pietro dice che il titolo di *flagello dei principi* gli fu dato da Clemente VII, vedi Luzio, *P. A. nei suoi primi anni a Venezia,* p. 37 n. Pietro si chiama così già nelle stanze *in laude di Venezia* (Luzio, p. 37 sgg.) al più tardi al principio del 1531. Che egli abbia conosciuto la stanza dell'Ariosto prima della stampa del 1532?

p. 114. Luoghi con insolenze e minacce tratti da lettere inedite, in Sinigaglia, l. c., pp. 103 sg., 142 sg., 339 sgg., Luzio, *P. A. a Venezia,* p. 85. E neppure mancarono tentativi e minacce di torlo di mezzo, vedi *Lett.* IV, 94 ed anche Luzio, l. c., p. 9, 27, 100.

p. 115. Alcune delle lettere di Pietro si pubblicarono come fogli volanti, vedi Luzio, *P. A.... a Venezia,* p. 6 sg. e 54, n. 2, [e *Pronostico,* p. XXIV sgg.]. Quale strumento della sua satira gli serviva anche il *giudizio di Pasquino,*

che soleva comporre ogni anno, parodiando i pronostici degli astrologhi e schernendo i principi ad eccezione del suo protettore, vedi Luzio, *P. A.... a Venezia*, p. 5 sgg., 105 e altrove. [Di codesti pronostici o *giudizi* il Luzio tratta ora ampiamente nella prefazione a quello del 1534, l'unico conservatosi integralmente, da lui scoperto nella Biblioteca Imperiale di Vienna e pubblicato con un'eccellente illustrazione nel citato volume *Un pronostico satirico di P. A.*, Bergamo 1900. Quivi l'Aretino vitupera Carlo V e chiunque sia anche lontanamente nemico di Francesco I, mentre esalta i fautori del Cristianissimo. Il suo voltafaccia, per cui dal 1537 divenne adulatore spudorato dell'imperatore, mostra quale importanza all'Aretino attribuisse Carlo V, che ne comprò con una pensione le lodi; vedi Luzio, *Pronostico*, p. XXI sgg. Quanto fosse temuta la sua lingua, appare, per es., anche dalle lettere dell'ambasciatore mantovano Benedetto Agnello (1541), pubblicate dal Luzio stesso nel *Giornale storico*, XXIX, 265 sgg. — Le lettere dell'Aretino intorno al suo colloquio con Carlo V nel 1543, riprodotte in Luzio, *Pronostico*, p. 126 sgg.].

[p. 116. Vedi riprodotta ed illustrata la medaglia dell'Aretino da G. Lumbroso, *Memorie italiane del buon tempo antico*, Torino, 1889, p. 135 sgg.].

[p. 116. Per i criteri coi quali l'Aretino condusse la stampa delle sue lettere, Luzio, nel *Giorn. storico*, XXIX, 238 sg. e *Pronostico*, p. 115 sgg.].

[p. 117. Sulle relazioni di Vittoria Colonna e di Veronica Gambara coll'Aretino, Luzio, *Pronostico*, rispettivamente pagg. 51 sgg. e 68 sg. Veronica seguitò ad adularlo anche dopo che nel Pronostico del 1534 egli ebbe osato chiamar lei, che pur era una donna di specchiati costumi, « meretrice laureata »: tale aura di viltà diffondeva intorno a sé lo sfacciato libellista].

p. 118. Sulla grande liberalità di Pietro, vedi la lettera di Tiziano in *Lett. all'Aret.*, I, 245, e quella del Marcolini, II, p. 352 sgg.; anche lettere di Pietro stesso, III, 61.

p. 119. Il sonetto di Veronica Gambara su Angela Sirena tra le *Rime e lettere* di quella, Firenze, 1879, p. 56, è del 1536, vedi la lettera, ib., p. 273. Angela morì improvvisamente nel 1540, vedi *Lett. dell'Aretino*, II, 115, e *Lett. all'Aret.*, II, 1ª p. 134. Su lei e sulla sua famiglia *G. Tassini, nell'*Arch. Ven.*, vol. 31, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 325. Ciò che la *Vita* attribuita al Berni dice della relazione del marito di lei con Pierina Riccia, è senza dubbio favoloso; [vedi però E. Sicardi, nella *Miscellanea musiale Rossi-Teiss*, Bergamo, 1897, p. 299].

p. 119 sg. Enrico Panzacchi, *Pietro Aretino innamorato*, nella *Nuova Antologia*, 1° ottobre, 1885, p. 409 sgg., [e Sicardi l. c., che rileva il vero carattere dell'amore dell'Aretino per la Perina].

[p. 121. Un documento spettante al matrimonio di Adria, pubblicò C. Guasti nell'*Archivio Veneto*, XXIX, 1885, p. 196 sgg.].

p. 121. Lod. Dolce, *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 10); la prima ediz. del 1557.

[p. 122 sg. Per le opinioni estetiche dell'Aretino e le sue contradizioni, vedi K. Vossler, *Pietro Aretino's künstlerisches Bekenntniss*, Heidelberg, 1900].

[p. 124. Intorno all'inimicizia dell'Aretino con Bernardo Tasso, vedi F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, Pisa, 1899, p. 25 sg].

p. 124 sg. Il Luzio dimostra (*P. A.... a Venezia*, p. 16 sg.) essere probabile che il sonetto del Berni sia stato composto nel 1527 dopo il sacco di Roma, quando Pietro nella sua pasquinata (serventese) *Pax orbis* ebbe schernito il papa, il Giberti ed altri. La *Vita di Pietro Aretino* è ristampata colle *Opere di F. Berni* pubbl. da E. Camerini, Milano, 1864 (*Bibl. rara*, 45), vol. II, 163 sgg. Che autore non ne sia stato il Doni mostrò il Luzio nel *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 334, n. 3; IV, 363, n. 3. Il Mauro non può essere stato, perché morì nell'agosto del 1536; ma difficilmente anche il Fortunio, perché Pietro lo loda sempre, e prima e dopo, ed ancora nel 1549 (*Lett.* V, 187). L'autore del dialogo può averlo puramente nominato insieme col Bembo per trarre dalla sua parte un uomo famoso, fors'anche per ingannare il pubblico. Che l'autore sia il Franco, la cui inimicizia cominciò appunto allora, non mi pare del tutto escluso dall'obbiezione del Luzio; cfr. Zeno, *Note al Fontanini*, I, 197 e 205. [Che autore della *Vita* deve essere stato Fortunio Spira da Viterbo, ha provato con buona argomentazione E. Sicardi, nella *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo 1897, p. 295 sgg.]. — Il *Terremoto* del Doni è stampato nella stessa edizione delle opere del Berni, II, 203 sgg. [*La Vita dello infame Aretino, lettera CI et ultima di A. F. Doni* pubblicata da C. Arlia, Città di Castello, 1901; probabilmente una delle invettive che dovevano far seguito al *Terremoto*].

[p. 125. Per le relazioni dell'Aretino con Niccolò Franco, il citato articolo del Luzio, nel *Giorn. storico*, XXIX, 229 sgg. Qual partito il Franco traesse dal primo libro delle lettere dell'Aretino, mostra P. P. Parella, nella *Rass. critica*, V, 1900, p. 97 sgg. — C. Simiani, *La vita e le opere di N. Franco*, Torino, 1894; e sul Franco anche S. Bongi, negli *Annali di G. Giolito*, I, 10 sgg., 458 sgg.; II, 80].

p. 125 sg. Pietro Aretino scriveva a Francesco Calvo (*Lett.* II, 121): «Il nostro Albicante mi avvisa che la bontà vostra circa lo imprimere dell'Orlando vituperato dal Berna è per farne la volontà mia.....». Che cosa era questo desiderio di Pietro? Ciò che segue lo mostra: «onde per grado della propria modestia sete obligato o a non dar fuora il libro o a purgarlo da ogni maldicentia». Ecco tutto; si veda, che cosa ne ha fatto il Virgili, *Francesco Berni*, Firenze, 1881, p. 532 sgg.! Dove sono le tracce di quei tenebrosi complotti, se Pietro voleva semplicemente che non fossero stampati col poema le aggressioni del Berni contro di lui? Il Virgili può affogare lo spirito del lettore nel suo mar di parole e stordirlo colla sua patetica morale, ma non riesce a provare che siano opera di Pietro l'apocrifo principio e la chiusa e molte modificazioni introdotte nel poema del Berni; vedi anche Luzio, *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 333; [cfr. ora *Giorn. storico*, XXV, 398].

p. 129. Pietro Aretino, *I Ragionamenti*, I^a^ e II^a^ Parte, 1584 (nella nobil città di Bengodi). Quivi alla fine del secondo volume il *Ragionamento dello Zoppino*. All'edizione dei *Ragionamenti*, di Cosmopoli, 1660, va unita *La Puttana Errante*, secondo A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, p. 233, n. 2,

attribuita a torto all'Aretino. È da notarsi che Pietro, nella lettera del novembre 1549 (*Lett.* V, 217) alla cortigiana Laura della Valle, le dà seriamente consigli simili a quelli che la Nanna dà alla Pippa, quantunque in tòno alquanto più decente. — *Le Carte parlanti, Dialogo di Partenio Etiro,* Venetia, 1650. Il *Dialogo delle Corti* mi fu inaccessibile. [P. Aretino, *I Ragionamenti,* Parte I, Firenze, 1892; Parte II, Firenze, 1893. *Il Ragionamento dello Zoppino,* Firenze, 1898].

[p. 130. Sulle opere ascetiche dell'Aretino, vedi un cenno del Luzio, nel *Giorn. storico,* XXIX, 236 sg.].

p. 131. La lettera ad Alessandro Corvino, nel vol. IV, 86, non è quasi altro se non quella che Pietro aveva indirizzato nel novembre 1545 a Michelangelo stesso e che era una rappresaglia perché questi non aveva mantenuta la sua promessa d'un disegno (stamp. in Gaye, *Carteggio inedito d'artisti,* Firenze, 1840, II, 332). Quivi nella poscritta Pietro diceva che egli strapperebbe la minuta, essendo sbollita la sua ira, e che aveva solo voluto mostrare come sapesse vendicarsi; infatti non accolse la lettera nella sua raccolta, e nell'altra redazione al Corvino sono soppressi gli insulti più grossolani. Il Gaye trovò la lettera nell'Archivio di Stato fiorentino; Michelangelo stesso non aveva distrutta la copia spedita a lui, come Pietro lo aveva esortato a fare.

[p. 131. Sulle speranze cardinalizie dell'Aretino, vedi S. Bongi, *Annali di G. Giolito,* II, 9 sg.].

p. 133. A. Graf, *Petrarchismo ed Antipetrarchismo nel Cinquecento,* in *Attraverso il Cinquecento,* p. 1 sgg. [G. Mazzoni, *La lirica del Cinquecento,* tra le conferenze su *La vita ital. nel Cinquecento,* Milano, 1894, p. 409 sgg.]. — *Parnaso Italiano,* vol. 31: *Lirici misti del secolo XVI,* Venezia, 1787, e vol. 32: *Lirici Veneziani del secolo XVI,* 1788. *I Fiori delle rime de' poeti illustri,* pubbl. da Girol. Ruscelli, Venetia, 1558. *Lirici del secolo XVI,* Milano, Sonzogno, 1879. Trucchi, *Poesie italiane inedite,* Prato, 1847, vol. III, 113 sgg.; IV, 5, sgg. — *Rime di M. Girolamo Molino,* Venetia, 1573. [E. Greggio, *Girolamo da Molino,* nell'*Ateneo Veneto,* serie XVIII, 1894, vol. II, p. 188 sgg., 255 sgg.]. — *Rime di Domenico Veniero,* pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1751.

p. 133. *Rime di M. Bernardo Cappello,* colla vita dell'autore scritta dal Serassi, Bergamo, 1753. *Lettere di Bern. Cappello,* Bologna, 1870 (*Scelta di cur.,* 108). [B. Cappello nacque nel 1498, A. Salza, nella *Rass. bibliografica,* V, 1897, p. 225].

[p. 134. Intorno all'amore e alle rime di B. Tasso per Ginevra Malatesta, vedi F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso,* Pisa, 1899, p. 53 sgg.].

p. 135. Francesco Maria Molza, *Poesie volgari e latine,* pubbl. dal Serassi, vol. I, Bergamo, 1747; II, 1750; il III vol., uscito nel 1754, mi rimase inaccessibile. Per la biografia, anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese,* III, Modena, 1783, p. 230, e VI, 1786, p. 140. Su Beatrice Paregia, vedi A. Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.,* III, 434 sgg.

p. 137. I sonetti pastorali del Varchi, nelle *Opere* di lui, Trieste, 1859,

vol. II, 885 sgg. Le egloghe piscatorie del Rota tra le *Poesie del signor Berardino Rota*, Napoli, 1726, vol. II. I sonetti del Franco, nel *Parnaso italiano*, vol. 25, Venezia, 1787, p. 200 sgg.; [intorno ad essi, Simiani, *La vita e le opere di N. F.*, Torino, 1894, p. 145 sgg.].

p. 138. Le liriche del Caro, nelle *Opere di Annibal Caro*, pubbl. da U. A. Amico, Firenze, 1864, p. 391 sgg. [G. Mondaini, *I criteri estetici e l'opera poetica di A. Caro*, Torino, 1897; delle rime a pag. 25 sgg.]. Quale favore abbia incontrato il sonetto *Eran l'aer tranquillo*, provano imitazioni posteriori: tali sono una canzone, certo della fine del secolo XVI, *Dalla porta d'oriente*, in S. Ferrari, *Bibl. di letterat. pop. ital.*, I, 160, ed in Francia la famosa poesia *La belle matineuse* di Claude de Malleville: *Le silence régnait sur la terre et sur l'onde*, dove il pensiero è divenuto più raffinato. Inoltre dal sonetto del Caro fu ispirato quello del Voiture: *Des portes du matin l'amante de Céphale*. Del resto lo stesso sonetto del Caro è derivato da un epigramma latino di Quinto Lutazio Catulo, vedi Franc. Foffano, *Rime scelte di Eustacchio Manfredi*, Reggio Emilia, 1888, p. 72. È da osservare che la poesia, con notevoli varianti e in forma meno bella, si trova anche fra quelle del Molza, in Serassi, II, 94; ma già come del Caro fu inserita, lui ancor vivo, nei *Fiori* del Ruscelli, p. 50, del pari con varianti non belle.

[p. 138. Le rime del Della Casa, colle *Opere di monsignor Giovanni della Casa*, Venezia, 1728-29, vol. I].

p. 139. Luigi Alamanni, *Versi e prose*, Firenze, 1859, vol. II. Ant. Minturno, *L'arte poetica*, Napoli, 1725, libro III, p. 182. *Rime di Bernardo Tasso*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1749. [Sulle innovazioni metriche di B. Tasso, F. Pintor, p. 168 sgg].

p. 140. I *Versi e Regole* e le altre poesie in metri classici del sec. XVI, in Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881; vedi su questo argomento anche *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1882, p. 19 sgg. e Dom. Gnoli, nella *Nuova Antol.*, S. II, vol. 28, p. 377 sgg.

p. 140. *Le rime di M. Luca Contile divise in tre parti*, Venetia, 1560 — *Opere di Monsign. Giov. Guidiccioni*, Genova, 1767. **Opere di Monsignor Gio. Guidiccioni*, pubbl. da C. Minutoli, Firenze, 1867. [A. Moretti, *Gio. Guidiccioni*, nell'*Ateneo Veneto*, serie XVIII, 1894, vol. II, p. 28 sgg. M. A. Benincasa, *Gio. Guidiccioni scrittore e diplomatico italiano del secolo XVI*, Roma, 1895; delle rime politiche, p. 59 sgg.].

p. 141. *Rime di M. Francesco Coppetta de' Beccuti Perugino*, Venetia, 1580; la canzone al duca d'Urbino a p. 73. [A. Salza, *F. Coppetta dei Beccuti, poeta perugino del sec. XVI*, nel Suppl. n° 3 del *Giorn. storico*; per la canzone, la quale non è diretta a Guidobaldo, ma a suo fratello Giulio della Rovere, cardinale legato a Perugia (1553), vedi pag. 95 sg.].

p. 142. Galeazzo di Tarsia, *Il Canzoniere con note ed uno studio sull'autore di Francesco Bartelli*, Cosenza, 1888. L'introduzione, per altro abbastanza vuota e difettosa, ha il merito di mostrare definitivamente che il poeta non può essere Galeazzo II di Tarsia, reggente della Vicaria, morto nel 1513; vedi le prove a p. LVI e p. 62, nota al son. 43, il quale non può

essere anteriore al 1540. Inoltre Galeazzo II, se amava una donna nata nel 1492, difficilmente avrebbe potuto dire di sé, nella canz. *A qual pietra somiglia*, che questa *selce di bianca neve* lo accende e consuma *in mia stagion più verde*. Anzi questo si adatterebbe ancor male, se, come vuole il Bartelli, Galeazzo III fosse nato nel 1477 e quella poesia fosse stata composta nel 1522. Ma non abbiamo nessuna ragione per assegnare con tanta inverosimiglianza una data sì antica al matrimonio del suo avo ed a quello di suo padre, e quindi alla sua nascita. I sonetti 37-39 si possono molto bene rivolgere tutti al Pescara e porre tutti in quel medesimo torno di tempo in cui fu scritto il son. 40, cioè nel terzo decennio del secolo XVI, prima o dopo della battaglia di Pavia. La difesa del dominio spagnuolo è considerata da Galeazzo difesa d'Italia, come da Luca Contile e da tutti coloro che erano in relazione coi principi o coi potenti del partito spagnuolo. La sua inimicizia contro gli Spagnuoli e il servigio militare prestato in Francia sono mere invenzioni. La seconda quartina del sonetto 39 non si dirige affatto contro Ferdinando il Cattolico, ma dice: « la mano che in apparenza si rivolgeva ad utilità sua, cioè del francese, lo ingannò e rovinò », vale a dire Lodovico Sforza ingannò e rovinò i Francesi. E come mai questo sonetto può essere (come vuole il Bartelli) del 1501, se il Pescara, a cui si dirige, aveva allora solo dodici anni? Tutti e quattro i sonetti potrebbero anche dirigersi al Marchese del Vasto, e allora sarebbero ancor più recenti. Il poeta Galeazzo di Tarsia è, per quanto si può giudicare finora, anche lo stesso che fra il 1532 ed il '40 fu condannato, per violenze, crudeltà ed estorsioni contro i suoi vassalli, alla deportazione a vita a Lipari, e il tentativo del Bartelli di purgarlo da questa macchia, non si può dire riuscito, vedi Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 282. *Lucio Geremia de' Geremei, *Galeazzo di Tarsia cosentino o napoletano?*, Napoli, 1888, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 483, combatte il Bartelli, non so con quanta ragione. *Stanislao De Chiara, *Un altro testamento di Galeazzo III di Tarsia*, Campobasso, 1888. [Di scarso valore, ma non inutili per la bibliografia, le pagine consacrate a Galeazzo, in B. E. Ravenda, *Del Petrarchismo e di alcuni Petrarchisti nel Cinquecento*, Reggio di Calabria, 1897, p. 55 sgg. *R. Mazzone, *Il primo amore di G. di Tarsia*, nell'*Helios*, IV, 9-10, sulle rime per V. Colonna; vedi *Giorn. storico*, XXXIV, 1899, p. 285].

p. 142. *Poesie liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo, con prefazione e note di F. Fiorentino*, Napoli 1882. *Aneddoti tansilliani e danteschi*, pubbl. da F. Fiorentino e V. Imbriani, Napoli, 1883, per nozze (10 sonetti). *Capitoli giocosi e satirici di L. Tansillo*, pubbl. da Scipione Volpicella, Napoli, 1870. *Poesie di L. Tansillo*, Londra (in realtà Livorno), 1782. *La Balia, poemetto di L. Tansillo*, pubbl. da Gio. Ant. Ranza, Vercelli, 1767. *Le lagrime di S. Pietro del signor L. Tansillo*, Venetia, 1603 (contiene solo tredici dei quindici Pianti). Sulle edizioni mutilate ed in generale sulla bibliografia del poema, vedi Imbriani, nel *Propugn.*, IX, 1ª, 351 sgg. e lo scritto del Flamini, che cito qui appresso, p. 82 sgg. Francesco Torraca, *Luigi Tansillo*, ne' suoi *Studi di storia lett. napolet.*, Livorno, 1884, p. 207 sgg.

Francesco Flamini, *Sulle poesie del Tansillo di genere vario*, Pisa, 1888. — Sulla data dell'egloga *I due pellegrini*, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 461. — [*L'egloga e i poemetti di L. Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introduzione e note di F. Flamini, Napoli, 1893; nella bella Introduzione sono assennatamente giudicate tutte le poesie del Tansillo, escluse le liriche; ivi pure le notizie bibliografiche dell'egloga e dei poemetti].

p. 147. *Poesie del signor Berardino Rota*, 2 volumi, Napoli, 1726. [G. Rosalba, *Un poeta coniugale nel secolo XVI*, nel *Giorn. storico*, XXVI, 1895, p. 92 sgg., si studia di mostrare che le rime del Rota in vita di Porzia furono da lui composte in vari tempi, dalla giovinezza fino a dopo il matrimonio, e raccolte poi sotto il nome della moglie morta. Lo stesso, *La famiglia di B. Rota*, negli *Studi di letterat. ital.*, I, 1899, p. 160 sgg.]. — *Le rime di Angelo di Costanzo*, Padova, 1738. **Poesie ital. e lat. e prose di Angelo di Costanzo*, ed. da Agostino Gallo, Palermo, 1843. Un calzante giudizio su di lui, in Torraca, *Studi*, p. 213. [*M. Bufano, *Angelo di Costanzo poeta e storico del secolo XVI*, Napoli, 1899, di assai scarso valore, secondo la *Rass. critica*, V, 1900, p. 59].

p. 148. *Le rime di Michelangelo Buonarroti cavate dagli autografi*, pubbl. da Cesare Guasti, Firenze, 1863. [*Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti* per cura di C. Frey, Berlin, 1897, eccellente edizione condotta sull'autografo vaticano e con le varianti degli altri codici]. — Hermann Grimm, *Leben Michelangelo's*, 2. Aufl. Hannover, 1864 (poi anche altre edizioni), p. 551 sgg., anche pp. 256 e 541. K. Witte, *Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten*, nei *Roman. Studien* del Boehmer, I, 1 sgg. (1871). Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. I, Firenze, 1875, p. 229 sgg. Wilh. Lang, *Transalpinische Studien*, Leipzig, 1875, I, 173 sgg. [G. Thomas, *Michel-Ange poète. Étude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie ital. du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1892. Importante specialmente per la nuova tesi che vi è sostenuta intorno al carattere dell'amore del B., *L. von Scheffler, *Michelangelo. Eine Renaissancestudie*, Altenburg, 1892; vedi *Giorn. storico*, XXI, 169 sgg. N. De Sanctis, *La lirica amorosa di M. B.*, Palermo, 1898. *A. Amico-Mantia, *L'amore e le rime di M. B.*, Trapani, 1899; cfr. *Rassegna bibliografica*, VII, 321. C. Ricci, *Michelangelo*, Firenze, Barbèra, 1900 (nella collez. *Pantheon*)]. — Poesie giovanili sono forse i frammenti in ottave *Alla sua donna*, in Guasti, p. 329 sgg. ed *In dispregio di una donna*, ib., 338 sgg. Esse rassomigliano, in parte ai rispetti seri, in parte ai burleschi di Lorenzo de' Medici e del suo circolo.

p. 151. Sul notevole rimaneggiamento delle poesie di Michelangelo per opera del giovane Michelangelo, rimaneggiamento che spesso è falsificazione, richiamò per primo l'attenzione il Witte nel 1823 (vedi *Rom. Stud.* I, 20 sgg.), poi di nuovo il Grimm; ed ora vedi su questo proposito Guasti, p. XLIV sg. [Non dice gran che di nuovo L. Bonollo, *Di alcuni falsari e di alcune falsificazioni nella storia d. letterat. ital.*, Mantova, 1898, p. 44 sgg.].

p. 151. Vittoria Colonna, *Rime e lettere*, Firenze, Barbèra, 1860. *Carteggio di Vittoria Colonna*, pubbl. da E. Ferrero e G. Müller, Torino, 1889. [*Supplemento al carteggio* raccolto ed annotato da D. Tordi, Torino, 1892. **Lettere inedite di V. Colonna e Bened. Varchi*, pubbl. da A. Salza, per nozze Mancini-Achiardi, Firenze, 1898, vedi *Giorn. storico*, XXXII, 260]. — Alfr. v. Reumont, *Vittoria Colonna. Leben, Dichten, Glauben im 16. Jahrhundert*, Freiburg in Br., 1881 (tradaz. ital. Müller e Ferrero, Torino, 1883). A. Luzio, *Vittoria Colonna*, nella *Rivista storica mantovana*, I, 1885, p. 1 sgg. A. Morpurgo, *Vittoria Colonna*, Trieste, 1888. [S. Bongi, negli *Annali di G. Giolito*, vol. I, Roma, 1893, p. 372 sgg. Sulle rime: B. Zumbini, *Vitt. Colonna*, negli *Studi di letterat. ital.*, Firenze, 1894, p. 1 sgg. B. E. Ravenda, *Del petrarchismo*, ecc., p. 89 sgg. R. Mazzone, *V. C. marchesa di Pescara e il suo canzoniere*. Parte I, Marsala, 1897, studio farraginoso, ma non privo di importanza, sulle rime della C. in generale. Lo stesso, *Le rime profane di V. C.*, Giarre, 1900. D. Tordi, *Il codice delle rime di V. C. appartenente a Margherita d'Angoulême regina di Navarra scoperto ed illustrato*, Pistoia, 1900; quivi anche notizie sulle principali raccolte ed edizioni delle rime di Vittoria e dieci sonetti inediti]. Sull'anno di nascita, Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 402 e *Dom. Tordi, *L'anno di nascita di Vitt. Colonna*, nel giornale *L'Opinione*, 20 agosto 1890, v. *Giorn. stor. lett. ital.*, XVI, 449. [D. Tordi, *Luogo ed anno di nascita di Vitt. Colonna*, nel *Giorn. storico*, XIX, 1892, p. 1 sgg. Per le pratiche di Vittoria durante la guerra di Paolo III contro suo fratello Ascanio, D. Tordi, *Vitt. Colonna in Orvieto durante la guerra del sale* (marzo-luglio 1541), nel *Bollett. della società umbra di storia patria*, I, 1895, p. 473 sgg.].

p. 155. Sulla poetessa come fenomeno che appare solo nella Rinascenza, vedi l'interessante articolo di A. Borgognoni, *Rimatrici italiane ne' primi secoli*, nella *Nuova Antologia*, 16 luglio 1886, p. 209 sgg.; [articolo ristampato negli *Studi di letterat. storica*, Bologna, 1891, p. 159 sgg.]. — Sull'educazione di Isabella Gonzaga è istruttivo lo scritto di A. Luzio, *I precettori di Isabella d'Este*, Ancona, 1887 (per nozze Renier); [altri scritti intorno ad Isabella pubblicati da A. Luzio e R. Renier sono enumerati nella prefazione al loro volume *Mantova e Urbino*. Torino, 1893; aggiungi: Luzio-Renier, *Il lusso di Isabella d'Este marchesa di Mantova*, nella *Nuova Antol.*, S. IV, vol. LXIII, 1896, p. 441 sgg., LXIV, 294 sgg., LXV, p. 261 sgg., 666 sgg. *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, nel *Gior. storico*, vol. XXXIII, 1899 e sgg. A. Luzio, *I ritratti di Isab. d'Este*, nell'*Emporium*, XI, 1900, fasc. 65-6].

p. 156. *Rime e lettere di Veronica Gambara*, pubbl. da Fel. Rizzardi, Brescia, 1759. Le stesse pubblicate di nuovo da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1879. *L. Amaduzzi, *Undici lettere inedite di Veronica Gambara e un'ode latina tradotta in volgare*, Guastalla, 1889, vedi Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIV, 441 sgg. E. Costa, *Sonetti amorosi inediti o rari di Veronica Gambara*, Parma, 1890 (alcuni sembrano degli anni giovanili della poetessa). [Vitt. Cian, *Primizie epistolari di V. Gambara*, nel-

l'*Intermezzo*, I, 1890, p. 280 sgg. C. Braggio, *Notizie sulla vita di V. Gam bara*, nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1895*, p. 207 sgg con alcuni documenti, non tutti nuovi. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico* XXXVI, 347 sgg.]. — Sulla discendenza di Veronica da Ginevra Nogarola vedi E. Abel, in *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance* I, 348, n. 1. Su Veronica, anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*, II, 135 sgg

p. 157. *Rime di Gaspara Stampa*, pubbl. da Pia Mestica Chiappetti Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, *Note su Gaspara Stampa*, Napoli 1886, è un pasticcio pieno di leggerezza e di esagerazioni, ma pure non m fu del tutto inutile; una nuova edizione ne fu fatta col titolo **Una poetessa italiana del secolo XVI, Gaspara Stampa*, Napoli, 1888; [quivi lo scritto migliore che nella prima edizione. A. Graziani, *Gasp. Stampa e la lirica d Cinquecento*, Rocca San Casciano, 1893. *E. Minozzi, *G. S., studio*, Padova 1893; vedi *Giorn. storico*, XXIII, 325. *V. Felsi-Marchionni, *I rimatori d Cinquecento e G. Stampa*, nel vol. *Scritti letterari e morali*, Fermo, 1894 vedi *Arch. stor. lomb.*, S. III, vol. II, 1894, p. 454. Uno scritto riassuntiv dei più recenti lavori sulla Stampa aveva cominciato a pubblicare A. F. Pi vanello, nella *Riv. mensile di letteratura, storia e arte*, I, 1900, nº 4. - A. Serena, *Collaltino di Collalto, rimatore*, nelle *Pagine letterarie*, Roma 1900, p. 99 sgg.].

p. 161. *Lettere di cortigiane del secolo XVI*, Firenze, libreria Dant 1884, e su questa pubblicazione, A. Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, II 432 sgg. [Un'edizione di quelle *Lettere* accresciuta, nei fascicoli 24-5 dell *Bibliotechina grassoccia*, sotto il titolo *Cortigiane del secolo XVI*, F renze, 1892].

p. 161. Nella *Suocera* del Varchi, II, 1, la Nastasia dice che al su tempo, quaranta o cinquant'anni prima, a Venezia tutto era pieno di m donna Nastasia; « ché in quel tempo non ci chiamavano ancora signore » È noto quel passo dell'Ariosto: « Poi che la vile adulazion spagnuola Mess la signoria fino in bordello » (Sat. I) e Mattio Franzesi, nel *Capitolo contr il parlar per vostra Signoria*:... « insin nel centro del bordello, Fra le S gnore donne di partito ». Anche il titolo *cortegiana* sorse certo alla fine de secolo XV e sarà loro stato dato, perché preferivano dimorare a Roma, all corte κατ' ἐξοχήν, vedi Canello, *Lett. ital. del sec. XVI*, p. 23; la distir zione che egli fa (p. 25) quanto a *signora*, come se questo titolo designass un grado inferiore, non pare fondata. Delle cortigiane italiane del 50 tratta ora con ampiezza A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 188 p. 223 sgg.

p. 161. Su Tullia d'Aragona, l'articolo di Fr. Labruzzi di Nexima nell *Bibliografia romana*, vol. I, Roma, 1880, p. 13 sgg. A. Luzio, *Un'avventura d Tullia d'Aragona*, nella *Rivista stor. mantovana*, I, 179 sgg.; l'eccellente art colo di Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, nella *Riv. crit. d. let ital.*, III, 1886, p. 85 sgg.; lo stesso, *Documenti senesi su Tullia d'Aragona* ibid., IV, 1887, p. 186 sg. [Questi due articoli fanno ora parte della com piuta illustrazione di Tullia, data dal Bongi negli *Annali di G. Giolito*, I

150 sgg.; vedi anche II, 96, 472]. G. Biagi, *Un'etèra romana, Tullia d'Aragona*, nella *Nuova Antol.*, 16 agosto 1886, p. 655 sgg. [e di nuovo in un volumetto, Firenze, 1897. Delle relazioni di Tullia con B. Tasso e del dialogo dello Speroni, ora anche F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 66 sgg.]. — Il capitolo di Tullia al duca di Firenze, in Trucchi, *Poesie ital. ined.*, III, 378, attribuito al Benucci, che forse glielo compose.

p. 164. *Rime della signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, Vinegia, Giolito, 1547; [ristampate con una lunga introduzione biografica e bibliografica da E. Celani, Bologna, 1891 (*Scelta*, 240)]. Quivi, fol. 39 [p. 122 della nuova ediz.], Benedetto Arrighi nel sonetto *Alma gentile*, la pone come poetessa addirittura al di sopra di Vittoria Colonna, dicendo che Dio fece quaggiù *Vittoria una luna e Tullia un sole*. *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della Infinità d'Amore*, Vinegia, Giolito, 1547; nuova edizione del Camerini, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 29). Il dialogo si finge avvenuto nel 1545 od al principio del 1546, poiché il Varchi dice di avere oltre a quarantadue anni, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

[p. 165. Sull'originale spagnuolo, onde Tullia dice di aver derivato il suo *Guerino*, vedi una congettura di B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895, p. 76, nota, e cfr. Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 281, nota 2].

p. 165. Giuseppe Tassini, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del secolo XVI*, 2ª ediz., Venezia, 1888. A. Graf, *Una cortigiana fra mille; Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 217 sgg.

p. 166. Sul Verini ed Olimpo, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, p. 414 sgg., e sul secondo, A. Luzio, *La Brunettina del Poliziano e Baldassare Olimpo da Sassoferrato*, nella *Nuova Antol.*, 1° sett. 1880, p. 31 sgg. Sui lamenti del secolo XVI, D'Ancona, ibid., p. 66 sg.; su quelli di Olimpo, Luzio, ibid., p. 55 sgg. Lamenti di quel tempo nella raccolta Medin e Frati, III, Bologna, 1890 (*Scelta*, 236), [e IV, Padova, 1894].

p. 167. Sugli avversari del petrarchismo, il già citato articolo del Graf nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, p. 45 sgg. [Cfr. anche Flamini, *Il Cinquecento*, p. 204 sgg.].

p. 167. Antonio Virgili, *Francesco Berni, con documenti inediti*, Firenze, 1881, lavoro accurato ed istruttivo, ma di insopportabile prolissità e non sempre abbastanza chiaro. Se il Berni lasciò nel 1533 il servizio di corte (p. 11), la sua nascita cade nel 1497 o 98. Non è sicuro che quell'amore per cui il Berni cadde in disgrazia al Dovizio, sia stato di quel genere che vuole il Virgili, p. 75 sgg. Che il Berni era già il 2 settembre 1524 al servizio del Giberti, vedilo provato ibid., p. 91; lo si desume anche dall'*Orl.*, III, 7, st. 55, la quale è al più tardi del 1531. [*G. Pansa, *Il poeta Fr. Berni in Abruzzo* (1523-24), Lanciano, 1892; cfr. Virgili, p. 78 sgg.]. — Francesco Berni, *Rime, poesie latine e lettere*, pubbl. da Ant. Virgili, Firenze, 1885. [*C. Pariset, *Ancora le poesie latine di F. Berni*, Cotrone, 1900, versioni in prosa e studi; vedi *Giorn. stor.* XXXVII, 167].

p. 168. *Orlando innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da F. Berni*,

l'*Intermezzo*, I, 1890, p. 280 sgg. C. Braggio, *Notizie sulla vita di V. Gambara*, nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1895*, p. 207 sgg. con alcuni documenti, non tutti nuovi. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXVI, 347 sgg.]. — Sulla discendenza di Veronica da Ginevra Nogarola, vedi E. Abel, in *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, I, 348, n. 1. Su Veronica, anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*, II, 135 sgg.

p. 157. *Rime di Gaspara Stampa*, pubbl. da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, *Note su Gaspara Stampa*, Napoli, 1886, è un pasticcio pieno di leggerezza e di esagerazioni, ma pure non mi fu del tutto inutile; una nuova edizione ne fu fatta col titolo **Una poetessa italiana del secolo XVI, Gaspara Stampa*, Napoli, 1888; [quivi lo scritto è migliore che nella prima edizione. A. Graziani, *Gasp. Stampa e la lirica del Cinquecento*, Rocca San Casciano, 1893. *E. Minozzi, *G. S., studio*, Padova, 1893; vedi *Giorn. storico*, XXIII, 325. *V. Felsi-Marchionni, *I rimatori del Cinquecento e G. Stampa*, nel vol. *Scritti letterari e morali*, Fermo, 1894; vedi *Arch. stor. lomb.*, S. III, vol. II, 1894, p. 454. Uno scritto riassuntivo dei più recenti lavori sulla Stampa aveva cominciato a pubblicare A. F. Pavanello, nella *Riv. mensile di letteratura, storia e arte*, I, 1900, nº 4. — A. Serena, *Collaltino di Collalto, rimatore*, nelle *Pagine letterarie*, Roma, 1900, p. 99 sgg.].

p. 161. *Lettere di cortigiane del secolo XVI*, Firenze, libreria Dante, 1884, e su questa pubblicazione, A. Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 432 sgg. [Un'edizione di quelle *Lettere* accresciuta, nei fascicoli 24-5 della *Bibliotechina grassoccia*, sotto il titolo *Cortigiane del secolo XVI*, Firenze, 1892].

p. 161. Nella *Suocera* del Varchi, II, 1, la Nastasia dice che al suo tempo, quaranta o cinquant'anni prima, a Venezia tutto era pieno di madonna Nastasia; « ché in quel tempo non ci chiamavano ancora signore ». È noto quel passo dell'Ariosto: « Poi che la vile adulazion spagnuola Messe la signoria fino in bordello » (Sat. I) e Mattio Franzesi, nel *Capitolo contro il parlar per vostra Signoria*:... « insin nel centro del bordello, Fra le Signore donne di partito ». Anche il titolo *cortegiana* sorse certo alla fine del secolo XV e sarà loro stato dato, perché preferivano dimorare a Roma, alla corte κατ' ἐξοχήν, vedi Canello, *Lett. ital. del sec. XVI*, p. 23; la distinzione che egli fa (p. 25) quanto a *signora*, come se questo titolo designasse un grado inferiore, non pare fondata. Delle cortigiane italiane del 500 tratta ora con ampiezza A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 223 sgg.

p. 161. Su Tullia d'Aragona, l'articolo di Fr. Labruzzi di Nexima nella *Bibliografia romana*, vol. I, Roma, 1880, p. 13 sgg. A. Luzio, *Un'avventura di Tullia d'Aragona*, nella *Rivista stor. mantovana*, I, 179 sgg.; l'eccellente articolo di Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, nella *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 1886, p. 85 sgg.; lo stesso, *Documenti senesi su Tullia d'Aragona*, ibid., IV, 1887, p. 186 sg. [Questi due articoli fanno ora parte della compiuta illustrazione di Tullia, data dal Bongi negli *Annali di G. Giolito*, I,

150 sgg.; vedi anche II, 96, 472]. G. Biagi, *Un'etèra romana, Tullia d'Aragona*, nella *Nuova Antol.*, 16 agosto 1886, p. 655 sgg. [e di nuovo in un volumetto, Firenze, 1897. Delle relazioni di Tullia con B. Tasso e del dialogo dello Speroni, ora anche F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 66 sgg.]. — Il capitolo di Tullia al duca di Firenze, in Trucchi, *Poesie ital. ined.*, III, 378, attribuito al Benucci, che forse glielo compose.

p. 164. *Rime della signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, Vinegia, Giolito, 1547; [ristampate con una lunga introduzione biografica e bibliografica da E. Celani, Bologna, 1891 (*Scelta*, 240)]. Quivi, fol. 39 [p. 122 della nuova ediz.], Benedetto Arrighi nel sonetto *Alma gentile*, la pone come poetessa addirittura al di sopra di Vittoria Colonna, dicendo che Dio fece quaggiù *Vittoria una luna e Tullia un sole*. *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della Infinità d'Amore*, Vinegia, Giolito, 1547; nuova edizione del Camerini, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 29). Il dialogo si finge avvenuto nel 1545 od al principio del 1546, poiché il Varchi dice di avere oltre a quarantadue anni, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

[p. 165. Sull'originale spagnuolo, onde Tullia dice di aver derivato il suo *Guerino*, vedi una congettura di B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895, p. 76, nota, e cfr. Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 281, nota 2].

p. 165. Giuseppe Tassini, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del secolo XVI*, 2ª ediz., Venezia, 1888. A. Graf, *Una cortigiana fra mille; Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 217 sgg.

p. 166. Sul Verini ed Olimpo, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, p. 414 sgg., e sul secondo, A. Luzio, *La Brunettina del Poliziano e Baldassare Olimpo da Sassoferrato*, nella *Nuova Antol.*, 1° sett. 1880, p. 31 sgg. Sui lamenti del secolo XVI, D'Ancona, ibid., p. 66 sg.; su quelli di Olimpo, Luzio, ibid., p. 55 sgg. Lamenti di quel tempo nella raccolta Medin e Frati, III, Bologna, 1890 (*Scelta*, 236), [e IV, Padova, 1894].

p. 167. Sugli avversari del petrarchismo, il già citato articolo del Graf nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, p. 45 sgg. [Cfr. anche Flamini, *Il Cinquecento*, p. 204 sgg.].

p. 167. Antonio Virgili, *Francesco Berni, con documenti inediti*, Firenze, 1881, lavoro accurato ed istruttivo, ma di insopportabile prolissità e non sempre abbastanza chiaro. Se il Berni lasciò nel 1533 il servizio di corte (p. 11), la sua nascita cade nel 1497 o 98. Non è sicuro che quell'amore per cui il Berni cadde in disgrazia al Dovizio, sia stato di quel genere che vuole il Virgili, p. 75 sgg. Che il Berni era già il 2 settembre 1524 al servizio del Giberti, vedilo provato ibid., p. 91; lo si desume anche dall'*Orl.*, III, 7, st. 55, la quale è al più tardi del 1531. [*G. Pansa, *Il poeta Fr. Berni in Abruzzo* (1523-24), Lanciano, 1892; cfr. Virgili, p. 78 sgg.]. — Francesco Berni, *Rime, poesie latine e lettere*, pubbl. da Ant. Virgili, Firenze, 1885. [*C. Pariset, *Ancora le poesie latine di F. Berni*, Cotrone, 1900, versioni in prosa e studi; vedi *Giorn. stor.* XXXVII, 167].

p. 168. *Orlando innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da F. Berni*,

l'*Intermezzo*, I, 1890, p. 280 sgg. C. Braggio, *Notizie sulla vita di V. Gambara*, nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1895*, p. 207 sgg. con alcuni documenti, non tutti nuovi. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXVI, 347 sgg.]. — Sulla discendenza di Veronica da Ginevra Nogarola, vedi E. Abel, in *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, I, 348, n. 1. Su Veronica, anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*, II, 135 sgg.

p. 157. *Rime di Gaspara Stampa*, pubbl. da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, *Note su Gaspara Stampa*, Napoli, 1886, è un pasticcio pieno di leggerezza e di esagerazioni, ma pure non mi fu del tutto inutile; una nuova edizione ne fu fatta col titolo **Una poetessa italiana del secolo XVI, Gaspara Stampa*, Napoli, 1888; [quivi lo scritto è migliore che nella prima edizione. A. Graziani, *Gasp. Stampa e la lirica del Cinquecento*, Rocca San Casciano, 1893. *E. Minozzi, *G. S., studio*, Padova, 1893; vedi *Giorn. storico*, XXIII, 325. *V. Felsi-Marchionni, *I rimatori del Cinquecento e G. Stampa*, nel vol. *Scritti letterari e morali*, Fermo, 1894; vedi *Arch. stor. lomb.*, S. III, vol. II, 1894, p. 454. Uno scritto riassuntivo dei più recenti lavori sulla Stampa aveva cominciato a pubblicare A. F. Pavanello, nella *Riv. mensile di letteratura, storia e arte*, I, 1900, n° 4. — A. Serena, *Collaltino di Collalto, rimatore*, nelle *Pagine letterarie*, Roma, 1900, p. 99 sgg.].

p. 161. *Lettere di cortigiane del secolo XVI*, Firenze, libreria Dante, 1884, e su questa pubblicazione, A. Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 432 sgg. [Un'edizione di quelle *Lettere* accresciuta, nei fascicoli 24-5 della *Bibliotechina grassoccia*, sotto il titolo *Cortigiane del secolo XVI*, Firenze, 1892].

p. 161. Nella *Suocera* del Varchi, II, 1, la Nastasia dice che al suo tempo, quaranta o cinquant'anni prima, a Venezia tutto era pieno di madonna Nastasia; « ché in quel tempo non ci chiamavano ancora signore ». È noto quel passo dell'Ariosto: « Poi che la vile adulazion spagnuola Messe la signoria fino in bordello » (Sat. I) e Mattio Franzesi, nel *Capitolo contro il parlar per vostra Signoria*:... « insin nel centro del bordello, Fra le Signore donne di partito ». Anche il titolo *cortegiana* sorse certo alla fine del secolo XV e sarà loro stato dato, perché preferivano dimorare a Roma, alla corte κατ' ἐξοχήν, vedi Canello, *Lett. ital. del sec. XVI*, p. 23; la distinzione che egli fa (p. 25) quanto a *signora*, come se questo titolo designasse un grado inferiore, non pare fondata. Delle cortigiane italiane del 500 tratta ora con ampiezza A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 223 sgg.

p. 161. Su Tullia d'Aragona, l'articolo di Fr. Labruzzi di Nexima nella *Bibliografia romana*, vol. I, Roma, 1880, p. 13 sgg. A. Luzio, *Un'avventura di Tullia d'Aragona*, nella *Rivista stor. mantovana*, I, 179 sgg.; l'eccellente articolo di Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, nella *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 1886, p. 85 sgg.; lo stesso, *Documenti senesi su Tullia d'Aragona*, ibid., IV, 1887, p. 186 sg. [Questi due articoli fanno ora parte della compiuta illustrazione di Tullia, data dal Bongi negli *Annali di G. Giolito*, I,

156 sgg.; vedi anche II, 96, 472]. G. Biagi, *Un'etèra romana, Tullia d'Aragona*, nella *Nuova Antol.*, 16 agosto 1886, p. 655 sgg. [e di nuovo in un volumetto, Firenze, 1897. Delle relazioni di Tullia con B. Tasso e del dialogo dello Speroni, ora anche F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 66 sgg.]. — Il capitolo di Tullia al duca di Firenze, in Trucchi, *Poesie ital. ined.*, III, 378, attribuito al Benucci, che forse glielo compose.

p. 164. *Rime della signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, Vinegia, Giolito, 1547; [ristampate con una lunga introduzione biografica e bibliografica da E. Celani, Bologna, 1891 (*Scelta*, 240)]. Quivi, fol. 39 [p. 122 della nuova ediz.], Benedetto Arrighi nel sonetto *Alma gentile*, la pone come poetessa addirittura al di sopra di Vittoria Colonna, dicendo che Dio fece quaggiù *Vittoria una luna e Tullia un sole. Dialogo della signora Tullia d'Aragona della Infinità d'Amore*, Vinegia, Giolito, 1547; nuova edizione del Camerini, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 29). Il dialogo si finge avvenuto nel 1545 od al principio del 1546, poiché il Varchi dice di avere oltre a quarantadue anni, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

[p. 165. Sull'originale spagnuolo, onde Tullia dice di aver derivato il suo *Guerino*, vedi una congettura di B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895, p. 76, nota, e cfr. Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 281, nota 2].

p. 165. Giuseppe Tassini, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del secolo XVI*, 2ª ediz., Venezia, 1888. A. Graf, *Una cortigiana fra mille; Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 217 sgg.

p. 166. Sul Verini ed Olimpo, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, p. 414 sgg., e sul secondo, A. Luzio, *La Brunettina del Poliziano e Baldassare Olimpo da Sassoferrato*, nella *Nuova Antol.*, 1° sett. 1880, p. 31 sgg. Sui lamenti del secolo XVI, D'Ancona, ibid., p. 66 sg.; su quelli di Olimpo, Luzio, ibid., p. 55 sgg. Lamenti di quel tempo nella raccolta Medin e Frati, III, Bologna, 1890 (*Scelta*, 236), [e IV, Padova, 1894].

p. 167. Sugli avversari del petrarchismo, il già citato articolo del Graf nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, p. 45 sgg. [Cfr. anche Flamini, *Il Cinquecento*, p. 204 sgg.].

p. 167. Antonio Virgili, *Francesco Berni, con documenti inediti*, Firenze, 1881, lavoro accurato ed istruttivo, ma di insopportabile prolissità e non sempre abbastanza chiaro. Se il Berni lasciò nel 1533 il servizio di corte (p. 11), la sua nascita cade nel 1497 o 98. Non è sicuro che quell'amore per cui il Berni cadde in disgrazia al Dovizio, sia stato di quel genere che vuole il Virgili, p. 75 sgg. Che il Berni era già il 2 settembre 1524 al servizio del Giberti, vedilo provato ibid., p. 91; lo si desume anche dall'*Orl.*, III, 7, st. 55, la quale è al più tardi del 1531. [*G. Pansa, *Il poeta Fr. Berni in Abruzzo* (1523-24), Lanciano, 1892; cfr. Virgili, p. 78 sgg.]. — Francesco Berni, *Rime, poesie latine e lettere*, pubbl. da Ant. Virgili, Firenze, 1885. [*C. Pariset, *Ancora le poesie latine di F. Berni*, Cotrone, 1900, versioni in prosa e studi; vedi *Giorn. stor.* XXXVII, 167].

p. 168. *Orlando innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da F. Berni*,

l'*Intermezzo*, I, 1890, p. 280 sgg. C. Braggio, *Notizie sulla vita di V. Gambara*, nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1895*, p. 207 sgg. con alcuni documenti, non tutti nuovi. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico* XXXVI, 347 sgg.]. — Sulla discendenza di Veronica da Ginevra Nogarola vedi E. Abel, in *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance* I, 348, n. 1. Su Veronica, anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*, II, 135 sg.

p. 157. *Rime di Gaspara Stampa*, pubbl. da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, *Note su Gaspara Stampa*, Napoli, 1886, è un pasticcio pieno di leggerezza e di esagerazioni, ma pure non si fa del tutto inutile; una nuova edizione ne fu fatta col titolo **Una poetessa italiana del secolo XVI, Gaspara Stampa*, Napoli, 1888; [quivi lo scritto è migliore che nella prima edizione. A. Graziani, *Gasp. Stampa e la lirica del Cinquecento*, Rocca San Casciano, 1893. *E. Minozzi, *G. S., studio*, Padova, 1893; vedi *Giorn. storico*, XXIII, 325. *V. Felsi-Marchionni, *I rimatori del Cinquecento e G. Stampa*, nel vol. *Scritti letterari e morali*, Fermo, 189[illegible] vedi *Arch. stor. lomb.*, S. III, vol. II, 1894, p. 454. Uno scritto riassuntivo dei più recenti lavori sulla Stampa aveva cominciato a pubblicare A. F. Pavanello, nella *Riv. mensile di letteratura, storia e arte*, I, 1900, n° 4. — A. Serena, *Collaltino di Collalto, rimatore*, nelle *Pagine letterarie*, Roma, 1900, p. 99 sgg.].

p. 161. *Lettere di cortigiane del secolo XVI*, Firenze, libreria Dante, 1884, e su questa pubblicazione, A. Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, I[illegible] 432 sgg. [Un'edizione di quelle *Lettere* accresciuta, nei fascicoli 24-5 della *Bibliotechina grassoccia*, sotto il titolo *Cortigiane del secolo XVI*, Firenze, 1892].

p. 161. Nella *Suocera* del Varchi, II, 1, la Nastasia dice che al suo tempo, quaranta o cinquant'anni prima, a Venezia tutto era pieno di madonna Nastasia; « ché in quel tempo non ci chiamavano ancora signore ». È noto quel passo dell'Ariosto: « Poi che la vile adulazion spagnuola Messe la signoria fino in bordello » (Sat. I) e Mattio Franzesi, nel *Capitolo contro il parlar per vostra Signoria*:... « insin nel centro del bordello, Fra le Signore donne di partito ». Anche il titolo *cortegiana* sorse certo alla fine del secolo XV e sarà loro stato dato, perché preferivano dimorare a Roma, alla corte κατ' ἐξοχήν, vedi Canello, *Lett. ital. del sec. XVI*, p. 23; la distinzione che egli fa (p. 25) quanto a *signora*, come se questo titolo designasse un grado inferiore, non pare fondata. Delle cortigiane italiane del 50[illegible] tratta ora con ampiezza A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 188[illegible] p. 223 sgg.

p. 161. Su Tullia d'Aragona, l'articolo di Fr. Labruzzi di Nexima nella *Bibliografia romana*, vol. I, Roma, 1880, p. 13 sgg. A. Luzio, *Un'avventura di Tullia d'Aragona*, nella *Rivista stor. mantovana*, I, 179 sgg.; l'eccellente articolo di Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, nella *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 1886, p. 85 sgg.; lo stesso, *Documenti senesi su Tullia d'Aragona*, ibid., IV, 1887, p. 186 sg. [Questi due articoli fanno ora parte della compiuta illustrazione di Tullia, data dal Bongi negli *Annali di G. Giolito*, I

150 sgg.; vedi anche II, 96, 472]. G. Biagi, *Un'etèra romana, Tullia d'Aragona*, nella *Nuova Antol.*, 16 agosto 1886, p. 655 sgg. [e di nuovo in un volumetto, Firenze, 1897. Delle relazioni di Tullia con B. Tasso e del dialogo dello Speroni, ora anche F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 66 sgg.]. — Il capitolo di Tullia al duca di Firenze, in Trucchi, *Poesie ital. ined.*, III, 378, attribuito al Benucci, che forse glielo compose.

p. 164. *Rime della signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, Vinegia, Giolito, 1547; [ristampate con una lunga introduzione biografica e bibliografica da E. Celani, Bologna, 1891 (*Scelta*, 240)]. Quivi, fol. 39 [p. 122 della nuova ediz.], Benedetto Arrighi nel sonetto *Alma gentile*, la pone come poetessa addirittura al di sopra di Vittoria Colonna, dicendo che Dio fece quaggiù *Vittoria una luna e Tullia un sole*. *Dialogo della signora Tullia d'Aragona della Infinità d'Amore*, Vinegia, Giolito, 1547; nuova edizione del Camerini, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 29). Il dialogo si finge avvenuto nel 1545 od al principio del 1546, poiché il Varchi dice di avere oltre a quarantadue anni, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

[p. 165. Sull'originale spagnuolo, onde Tullia dice di aver derivato il suo *Guerino*, vedi una congettura di B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895, p. 76, nota, e cfr. Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 281, nota 2].

p. 165. Giuseppe Tassini, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del secolo XVI*, 2ª ediz., Venezia, 1888. A. Graf, *Una cortigiana fra mille; Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 217 sgg.

p. 166. Sul Verini ed Olimpo, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1878, p. 414 sgg., e sul secondo, A. Luzio, *La Brunettina del Poliziano e Baldassare Olimpo da Sassoferrato*, nella *Nuova Antol.*, 1° sett. 1880, p. 31 sgg. Sui lamenti del secolo XVI, D'Ancona, ibid., p. 66 sg.; su quelli di Olimpo, Luzio, ibid., p. 55 sgg. Lamenti di quel tempo nella raccolta Medin e Frati, III, Bologna, 1890 (*Scelta*, 236), [e IV, Padova, 1894].

p. 167. Sugli avversari del petrarchismo, il già citato articolo del Graf nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, p. 45 sgg. [Cfr. anche Flamini, *Il Cinquecento*, p. 204 sgg.].

p. 167. Antonio Virgili, *Francesco Berni, con documenti inediti*, Firenze, 1881, lavoro accurato ed istruttivo, ma di insopportabile prolissità e non sempre abbastanza chiaro. Se il Berni lasciò nel 1533 il servizio di corte (p. 11), la sua nascita cade nel 1497 o 98. Non è sicuro che quell'amore per cui il Berni cadde in disgrazia al Dovizio, sia stato di quel genere che vuole il Virgili, p. 75 sgg. Che il Berni era già il 2 settembre 1524 al servizio del Giberti, vedilo provato ibid., p. 91; lo si desume anche dall'*Orl.*, III, 7, st. 55, la quale è al più tardi del 1531. [*G. Pansa, *Il poeta Fr. Berni in Abruzzo* (1523-24), Lanciano, 1892; cfr. Virgili, p. 78 sgg.]. — Francesco [illegible]ni, *Rime, poesie latine e lettere*, pubbl. da Ant. Virgili, Firenze, 1885. [illegible] *[illegible]ncora le poesie latine di F. Berni*, Cotrone, 1900, versioni in [illegible]li *Giorn. stor.* XXXVII, 167].

[illegible]*ndo innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da F. Berni*,

l'*Intermezzo*, I, 1890, p. 280 sgg. C. Braggio, *Notizie sulla vita di V. Gambara*, nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1895*, p. 207 sgg. con alcuni documenti, non tutti nuovi. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXVI, 347 sgg.]. — Sulla discendenza di Veronica da Ginevra Nogarola, vedi E. Abel, in *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, I, 348, n. 1. Su Veronica, anche Tiraboschi, *Bibliot. modenese*, II, 135 sgg.

p. 157. *Rime di Gaspara Stampa*, pubbl. da Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, *Note su Gaspara Stampa*, Napoli, 1886, è un pasticcio pieno di leggerezza e di esagerazioni, ma pure non mi fu del tutto inutile; una nuova edizione ne fu fatta col titolo *Una poetessa italiana del secolo XVI, Gaspara Stampa*, Napoli, 1888; [quivi lo scritto è migliore che nella prima edizione. A. Graziani, *Gasp. Stampa e la lirica del Cinquecento*, Rocca San Casciano, 1893. *E. Minozzi, *G. S., studio*, Padova, 1893; vedi *Giorn. storico*, XXIII, 325. *V. Felsi-Marchionni, *I rimatori del Cinquecento e G. Stampa*, nel vol. *Scritti letterari e morali*, Fermo, 1894; vedi *Arch. stor. lomb.*, S. III, vol. II, 1894, p. 454. Uno scritto riassuntivo dei più recenti lavori sulla Stampa aveva cominciato a pubblicare A. F. Pavanello, nella *Riv. mensile di letteratura, storia e arte*, I, 1900, n° 4. — A. Serena, *Collaltino di Collalto, rimatore*, nelle *Pagine letterarie*, Roma, 1900, p. 99 sgg.].

p. 161. *Lettere di cortigiane del secolo XVI*, Firenze, libreria Dante, 1884, e su questa pubblicazione, A. Luzio, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, III, 432 sgg. [Un'edizione di quelle *Lettere* accresciuta, nei fascicoli 24-5 della *Bibliotechina grassoccia*, sotto il titolo *Cortigiane del secolo XVI*, Firenze, 1892].

p. 161. Nella *Suocera* del Varchi, II, 1, la Nastasia dice che al suo tempo, quaranta o cinquant'anni prima, a Venezia tutto era pieno di madonna Nastasia; « ché in quel tempo non ci chiamavano ancora signore ». È noto quel passo dell'Ariosto: « Poi che la vile adulazion spagnuola Messe la signoria fino in bordello » (Sat. I) e Mattio Franzesi, nel *Capitolo contro il parlar per vostra Signoria*:... « insin nel centro del bordello, Fra le Signore donne di partito ». Anche il titolo *cortegiana* sorse certo alla fine del secolo XV e sarà loro stato dato, perché preferivano dimorare a Roma, alla corte κατ' ἐξοχήν, vedi Canello, *Lett. ital. del sec. XVI*, p. 23; la distinzione che egli fa (p. 25) quanto a *signora*, come se questo titolo designasse un grado inferiore, non pare fondata. Delle cortigiane italiane del 500 tratta ora con ampiezza A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 223 sgg.

p. 161. Su Tullia d'Aragona, l'articolo di Fr. Labruzzi di Nexima nella *Bibliografia romana*, vol. I, Roma, 1880, p. 13 sgg. A. Luzio, *Un'avventura di Tullia d'Aragona*, nella *Rivista stor. mantovana*, I, 179 sgg.; l'eccellente articolo di Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, nella *Riv. crit. d. lett. ital.*, III, 1886, p. 85 sgg.; lo stesso, *Documenti senesi su Tullia d'Aragona*, ibid., IV, 1887, p. 186 sg. [Questi due articoli fanno ora parte della compiuta illustrazione di Tullia, data dal Bongi negli *Annali di G. Giolito*, I,

50 sgg.; vedi anche II, 96, 472]. G. Biagi, *Un'etèra romana, Tullia d'Aragona*, nella *Nuova Antol.*, 16 agosto 1886, p. 655 sgg. [e di nuovo in un olumetto, Firenze, 1897. Delle relazioni di Tullia con B. Tasso e del dialogo ello Speroni, ora anche F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, p. 66 sgg.]. - Il capitolo di Tullia al duca di Firenze, in Trucchi, *Poesie ital. ined.*, II, 378, attribuito al Benucci, che forse glielo compose.

p. 164. *Rime della signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, 'inegia, Giolito, 1547; [ristampate con una lunga introduzione biografica e ibliografica da E. Celani, Bologna, 1891 (*Scelta*, 240)]. Quivi, fol. 39 [p. 122 ella nuova ediz.], Benedetto Arrighi nel sonetto *Alma gentile*, la pone come oetessa addirittura al di sopra di Vittoria Colonna, dicendo che Dio fece uaggiù *Vittoria una luna e Tullia un sole*. *Dialogo della signora Tullia 'Aragona della Infinità d'Amore*, Vinegia, Giolito, 1547; nuova edizione el Camerini, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 29). Il dialogo si finge avenuto nel 1545 od al principio del 1546, poiché il Varchi dice di avere ltre a quarantadue anni, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

[p. 165. Sull'originale spagnuolo, onde Tullia dice di aver derivato il uo *Guerino*, vedi una congettura di B. Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, oma, 1895, p. 76, nota, e cfr. Farinelli, nella *Rass. bibliograf.*, VII, 281, ota 2].

p. 165. Giuseppe Tassini, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortiiana del secolo XVI*, 2ª ediz., Venezia, 1888. A. Graf, *Una cortigiana fra ille; Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento*, p. 217 sgg.

p. 166. Sul Verini ed Olimpo, D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, ivorno, 1878, p. 414 sgg., e sul secondo, A. Luzio, *La Brunettina del Poliiano e Baldassare Olimpo da Sassoferrato*, nella *Nuova Antol.*, 1° sett. 1880, . 31 sgg. Sui lamenti del secolo XVI, D'Ancona, ibid., p. 66 sg.; su quelli i Olimpo, Luzio, ibid., p. 55 sgg. Lamenti di quel tempo nella raccolta edin e Frati, III, Bologna, 1890 (*Scelta*, 236), [e IV, Padova, 1894].

p. 167. Sugli avversari del petrarchismo, il già citato articolo del Graf el vol. *Attraverso il Cinquecento*, p. 45 sgg. [Cfr. anche Flamini, *Il Cinuecento*, p. 204 sgg.].

p. 167. Antonio Virgili, *Francesco Berni, con documenti inediti*, Fienze, 1881, lavoro accurato ed istruttivo, ma di insopportabile prolissità e on sempre abbastanza chiaro. Se il Berni lasciò nel 1533 il servizio di corte . 11), la sua nascita cade nel 1497 o 98. Non è sicuro che quell'amore per ui il Berni cadde in disgrazia al Dovizio, sia stato di quel genere che vuole Virgili, p. 75 sgg. Che il Berni era già il 2 settembre 1524 al servizio el Giberti, vedilo provato ibid., p. 91; lo si desume anche dall'*Orl.*, III, 7, . 55, la quale è al più tardi del 1531. [*G. Pansa, *Il poeta Fr. Berni in bruzzo* (1523-24), Lanciano, 1892; cfr. Virgili, p. 78 sgg.]. — Francesco erni, *Rime, poesie latine e lettere*, pubbl. da Ant. Virgili, Firenze, 1885. C. Pariset, *Ancora le poesie latine di F. Berni*, Cotrone, 1900, versioni in rosa e studi; vedi *Giorn. stor.* XXXVII, 167].

p. 168. *Orlando innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da F. Berni*,

Milano 1867. [Una scelta di stanze dell'*Innamorato* del Boiardo col rifacimento del Berni a fronte, pubblicò il Virgili, Firenze, 1892, nella *Collezione scolastica di classici italiani* del Sansoni]. Sulle relazioni coll'originale, G. Mazzoni, *Tra libri e carte*, Roma, 1887, p. 1 sgg. [ed ora anche P. Micheli, negli *Atti e memorie dell'accademia di Padova*, N. S., vol. XVI, 1900, p. 325 sgg., dove si dimostra come la bella poesia dell'originale si ammorzi nel fare prosaico e moraleggiante delle modificazioni introdotte dal Berni].

p. 169. Sui temi convenzionali, gli *argomenti fissi* della poesia burlesca, eccellenti osservazioni in S. Ferrari, *Rime del Pistoia*, Livorno, 1884, p. XXI sgg., e Morpurgo, nella *Riv. critica*, I, 14 sgg. Su alcune deboli tracce in epigrammi latini del medio evo, Novati, nella *Riv. storica mantovana*, I, 152.

p. 171. Che l'altro scherzo drammatico *Il Mogliazzo* non è del Berni, mostrò il Virgili, *Franc. Berni*, p. 47 e *Rime del Berni*, p. XXXVIII sg. Un intermezzo alla *Catrina* del Berni, ma manifestamente opera d'altri, in S. Ferrari, *Bibl. lett. pop.*, I, 241 sgg.

p. 171. *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro*, ecc. *Il secondo libro* ed *Il terzo libro*, Firenze, 1723 (con falsa indicazione di luogo, perché deve essere stato stampato a Napoli, vedi Virgili, *Franc. Berni*, p. 525). — [*Li capitoli faceti editi ed inediti di m. Agnolo Allori detto il Bronzino*, Venezia, 1822. — Sulle poesie giocose del Coppetta, A. Salza, nel *Giornale storico*, Suppl. nº 3, p. 106 sgg.]. — *Rime di Cesare Caporali perugino*, Perugia, 1770. [Degli *Orti di Mecenate* del Caporali, che sono come un complemento della *Vita*, *una nuova edizione con prefazione storica di A. M. Sodini uscì a Castiglion del Lago, 1900. *A. Pinetti, *Vita e opere di C. Caporali*, nella *Favilla*, Perugia, 1º semestre 1897; vedi *Giorn. stor.*, XXXI, 180].

p. 172. Negli statuti degli Umidi, vedi Bartoli, *I manoscritti della Bibl. Nazion.*, I, I, III, 204, si dice: « questa nostra accademia degli Umidi è creata per passatempo ».

p. 172. *Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Le rime burlesche* pubbl. da Carlo Verzone, Firenze, 1882. *Le Cene ed altre prose di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, pubbl. da P. Fanfani, Firenze, 1857. **Le Cene di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, per cura di C. Verzone, Firenze, 1890. *G. B. Magrini, *Di Antonfranc. Grazzini detto il Lasca e delle sue opere*, Imola, 1879. [O. Dini, *Il Lasca tra gli Accademici*, Pisa, 1896].

p. 173. *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del padre Siceo*, Bologna, 1861 (*Scelta*, 7). *Commento del Grappa sopra la canzone in lode della salsiccia*, pubbl. da C. Alderighi, Bologna, 1881 (*Scelta*, 184). Contro l'attribuzione di questo *Commento* al Coppetta, vedi però Luzio-Renier, nel *Giorn. Stor.*, V. 427 sg. [e A. Salza, ibid. Suppl. nº 3, p. 121 sgg. Quivi si parla anche delle altre simili scritture]. Il *Commento* del Lasca, nell'edizione del Fanfani delle *Cene*, p. 317 sgg. *Lezioni o vero cicalamento di Maestro Bartolino dal canto de' Bischeri*, Bologna, 1868 (*Scelta*, 2). [*G. Amalfi, *La vera lezione del Cicalamento di Giammaria Cecchi sopra 'l*

sonetto « Passere e beccafichi magri arrosti », Napoli, 1891; vedi *Giorn. stor.*, XIX, 465 sg.].

p. 175. [Per la fortuna del *Furioso* nel secolo XVI, vedi Foffano, nelle sue *Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, p. 57 sgg. Di alcuni poemi d'imitazione ariostesca: G. Vanzolini, *« La dragha d'Orlando » di Francesco Tromba*, nel *Propugn.* N. S., IV, 2ª, 1891, p. 65 sgg. *G. L. Paluani, *Due poemi poco noti del secolo XVI*, Padova, 1899, la *Marfisa bizzarra* di G. B. Dragoncino da Fano e la *Marfisa innamorata* di M. Bandarini]. Vincenzo Brusantini, *L'Angelica innamorata*, Venezia, 1837. Lodovico Dolce, *Le prime imprese di Orlando innamorato*, Venezia, 1784. *L'Orlandino, Canti due di Messer Pietro Aretino*, Bologna, 1868 (*Scelta*, 95). A. Luzio, *L'Orlandino di Pietro Aretino*, nel *Giorn. filol. rom.*, III, 68 sgg., dove si parla anche degli altri poemi di Pietro. Un rimaneggiamento francese dell'episodio della lotta di Rodomonte all'Inferno nella *Marfisa*, fu composto da Phil. Desportes (1572): *La mort de Rodomont et sa descente aux enfers*. Anche nella sua *Angélique* il Desportes s'è almeno giovato del poema dell'Aretino *Le lagrime d'Angelica*. — Alla *Marfisa* Pietro attendeva già nel 1527; era allora intitolata *Marfisa disperata* e doveva diventare un gran poema a gloria dei Gonzaga, vedi Luzio, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, p. 20 e sgg. Aveva composto già 3500 stanze (ib., p. 47), ma abbandonò il lavoro, quando perdette la grazia dei Gonzaga (ib., p. 52). Nel 1545 Pietro scriveva di aver abbruciato da quattromila stanze di romanzi, *Lett.* III, 286. [Sui poemi cavallereschi dell'Aretino, Gauthiez, *L'Arétin*, p. 380 sgg., trattazione del tutto inadeguata e superficiale. Per l'*Astolfeida*, lo stesso, *Quelques notes sur l'Arétin*, nel *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 15 agosto 1896; il Gauthiez ha trovato nella Bibliot. Nazionale di Parigi l'unico esemplare conosciuto di codesto poemetto].

p. 176. Attilio Portioli, *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, 2 volumi, Mantova, 1882 e 1883; vedi in proposito *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1883, p. 435 sgg.; lo stesso, vol. III, 1889, e vedi *Lit. Bl.*, 1890, p. 186 sgg. — A. Luzio, *Nuove ricerche sul Folengo*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XIII, 159 sgg. e XIV, 365 sgg.; cfr. *Ztschft. f. rom. Phil.*, XIII, 589 sgg. e XIV, 249 sgg. [U. Renda, *Nuove indagini sul Folengo*, nel *Giorn. stor.*, XXIV, 1894, p. 33 sgg. Lo stesso, *Sul « Caos del Triperuno » di T. Folengo*, Palermo, 1896. A. Luzio, *Spigolature folenghiane:* I. *Le note marginali della « Toscolana ». Imitazioni folenghiane del Rabelais.* II. *Erasmo e il F.*, Bergamo, 1897, per nozze Putelli-Sailer. U. Renda, *Scampoli folenghiani.* Serie I: *Ancora intorno al « Caos del Triperuno »*, Trapani, 1898. A. Luzio, *Studi folenghiani*, Firenze, 1899 (*Bibliot. critica d. letterat. ital.*, nº 26), dove il Luzio ha rifuso e arricchito i precedenti suoi studi; cfr. la recensione del Renda, nel *Giorn. storico*, XXXV, 1900, p. 371 sgg.]. Nella biografia parecchie cose ci restano problematiche; ho esposto i fatti come per ora mi sembrano più verosimili. Non in ogni punto potei accordarmi coi risultati dell'eccellente lavoro del Luzio; le mie ragioni si trovano negli articoli citati della *Ztschft.* e del *Lit. Bl.* [A molt'altre indagini e discussioni

diedero poi luogo, nei nuovi lavori del Renda e del Luzio testè citati, la biografia del Folengo e l'interpretazione del *Chaos;* nè a me pare si sia pervenuti a conclusioni esenti da ogni dubbiezza. Tuttavia, dimostrata la scarsa autorevolezza dei notamenti per i quali si dovrebbe porre nel 1509 l'entrata del Folengo nel chiostro (Luzio, *Studi*, p. 58 sgg.), più probabile d'ogni altra reputo la tesi del Luzio: che il Folengo sia nato nel 1496, ed abbia professato a S. Benedetto Po non prima del 1512, dopo essere stato studente a Bologna; che le *Macaronicae* siano state in gran parte composte prima dell'entrata in convento, rivedute e compiute dopo; che infine il poeta sia uscito dal chiostro solo verso il 1524. Quanto al *Chaos*, il Renda crede che il F. lo scrivesse nel 1526 per prepararsi la riammissione nell'ordine, mentre giudica l'*Orlandino* anteriore di due o tre anni. Pur riconoscendo l'acume delle sue osservazioni, non credo che esse valgano a scrollare l'opinione del Gaspary e del Luzio intorno al significato e alla cronologia delle due operette]. — Sulla poesia del Folengo, vedi specialmente il capitolo del De Sanctis nella sua *Storia letter.*, II, 88 sgg.; [belle osservazioni fanno anche B. Zumbini, *Il Folengo precursore del Cervantes*, ne' suoi *Studi di letterat. ital.*, Firenze, 1894, p. 163 sgg. e il Luzio in più luoghi dei citati *Studi folenghiani*. Non ho avuto a mano il volume di *A. Loforte Randi, *Nelle letterature straniere*, serie III, Palermo, 1901, dove è un saggio *Folengo e Rabelais*].

p. 177. Di Tifi Odasi trattò Vitt. Rossi, *Di un poeta maccheronico*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XI, 1 sgg.; [e di nuovo, ibid., XXXII, 1898, p. 262 sgg., dove si dimostra che Tifi fu Michele di Bartolommeo degli Odasi e che morì a Padova probabilmente verso la fine del 1492 e certo non più tardi del '94]. Di tutti i precursori italiani del Folengo trattò Gio. Zannoni, *I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello, 1888, dove sono ristampate le poesie. Su questa pubblicazione, Vitt. Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 418 sgg. [e B. Cotronei, nella *Rass. Emiliana*, I, 540 sgg. — Sul Fossa, cremonese, F. Novati, nell'*Arch. stor. lombardo*, S. III, vol. XIII, 1900, p. 126 sgg., dove è accertata l'identità del poeta maccheronico con Matteo Fossa]. Sul Bassano, Ferd. Gabotto e Dom. Barella, *La poesia macaronica e la storia in Piemonte sulla fine del sec. XV*, Torino, 1888. Sulle poesie maccheroniche dell'Alione, anche Bruno Cotronei, *Le farse di G. G. Alione*, Reggio Calabria, 1889, p. 30 sgg. Egli crede che la poesia di Bassano contro i Francesi, alla quale risponde l'Alione, non possa essere quella che ci rimane, *contra Savoynos* (p. 35).

p. 179. Della prima redazione della *Macaronea* posseggo un esemplare alquanto mutilato dell'edizione del 1520; un eccellente confronto fra le due redazioni fu dato dal Luzio, *Giorn. stor.*, XIV, 373 sgg.

[p. 179. *G. Tancredi, *La materia e le fonti del poema maccheronico di T. Folengo*, Napoli, 1891. B. Zumbini, *L'astrologia e la mitologia nel Pontano e nel Folengo*, nella *Rass. critica*, II, 1897, p. 1 sgg., addita nell'*Urania* del Pontano la fonte delle macch. XIII-V, dove Cingar fa una lezione di astrologia. Di alcune figure e storielle della *Macaronea* indica riscontri B. Cotronei, nel *Giorn. stor.*, XXXVI, 1900, p. 305 sgg.].

[p. 181. U. Marchesclli, nelle sue *Note di letteratura italiana*, Cesena, 1893, p. 69 sgg., fa qualche calzante raffronto tra la *Moscheide* e i poemi del Boiardo e del Cieco da Ferrara; ivi anche un breve studio sul Folengo in generale ed uno sulla *Zanitonella*, di scarsa importanza. — B. Cotronei, *Il Contrasto di Tonin e Bighignol e due ecloghe maccheroniche di T. Folengo*, nel *Giorn. stor.*, XXXVI, 1900, p. 281 sgg.; le eglogho VI e VII dell'edizione del 1521].

p. 183. L'*Orlandino* fu pubblicato novamente dal Portioli nelle *Opere maccheron.*, III; ma in parecchi luoghi è più corretta la vecchia edizione: *Orlandino per Limerno Pitocco da Mantova composto*; Vinegia, Agostino di Bindoni, 1550. Il poema è dedicato al marchese Federigo di Mantova. — Vincenzo Russo, *La Zanitonella e l'Orlandino di Teof. Folengo, Studi*, Bari, 1890, esagera i pregi del poema e ne nega a torto il contenuto eretico.

p. 184. *Chaos del Triperuno*, Vinegia, per Giov. Ant. e fratelli da Sabbio, ad instantia di Nicolo Garanta, a dì primo zener 1527. La ristampa del Portioli, nelle *Opere maccher.*, III, non rende superflua la vecchia edizione. Nel *Chaos* Merlino rappresenta il traviamento nel vizio della *crapula* (Bacco); Limerno, in quello della *vanitas* (Amore), vedi p. 102 e p. 108; Fulica è la terza aberrazione, quella nella fede. I tre paesi fra loro confinanti (p. 102) significano del pari le tre aberrazioni: *Carossa* (greco κάρος = sonno profondo = *crapula*), *Matotta* (gr. ματία = *vanitas*), *Perissa* (da περισσός = eccesso).

p. 185. Sulla terza redazione del *Baldus*, vedi Luzio, *Giorn. stor.*, XIV, 392 sgg. — [Il Folengo continuò a rivedere e ritoccare il suo poema fino ai suoi ultimi giorni, poiché vuol esser certo reputata autentica anche quella quarta redazione della *Macaronea*, che dopo la morte del poeta fu data in luce da un ignoto, che si cela sotto il nome di Vigaso Coccaio (Luzio, *Studi*, p. 110 sg.) Un confronto delle due ultime redazioni colla seconda, offre il Luzio, a p. 112 sgg. de' suoi *Studi*, confronto da cui risulta la superiorità artistica della edizione Cipadense e di quella di Vigaso Coccaio].

[p. 186. Un poema del Folengo in esametri latini intitolato *Hagiomachia* e contenente diciotto vite di Santi, precedute da una Introduzione generale, si conserva manoscritto nella Biblioteca di Cava dei Tirreni. È certo opera degli ultimi anni del poeta e ne diede notizia, dopo altri, *A. Rafanelli, *L'Hagiomachia di T. F.*, nel periodico *Scienza e diletto* di Cerignola, 1895-96. Lo stesso ne ha impresa la pubblicazione: *L'Agiomachia di T. F.* I. *Passio Sancti Andreae Apostoli*, Salerno, 1898; II. *Passio Sancti Apollinaris Pontificis*, Salerno, 1899].

p. 186. La *Palermitana* e l'*Atto della Pinta*, il quale però ci si è conservato soltanto nella rielaborazione di Gaspare Licco, furono pubblicati da Gioacchino di Marzo, **Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e Poesie di autori siciliani*, Palermo, 1876. [Che l'*Atto della Pinta* fu rappresentato, probabilmente per la prima volta, già nel 1539, dimostra U. Rendá, *Nuove ricerche sulla Pinta del Folengo*, Trani, 1895, estr. dalla *Rassegna Pugliese*, dove sono pure notizie sulla rappresentazione del 1562 (non 1561) e su altre

posteriori. Di un nuovo ms. del rifacimento del Licco, S. Salomone Marino, nell'*Archivio storico siciliano*, XXII, 1897, p. 249]. Isidoro La Lumia, *Teofilo Folengo in Sicilia*, nella *Nuova Antol.*, S. II, vol. VIII, p. 601 sgg.

p. 188. *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino*, pubbl. da Scipione Maffei, Verona, 1729. Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino, Monografia di un letterato nel secolo XVI*, Vicenza, 1878; [2ª edizione, Firenze, 1894; cfr. *Giorn. stor.*, XXIII, 435 sgg., e per le relazioni del Trissino coi Gonzaga, Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXVII, 1901, p. 230 sgg.]. Un articolo del D'Ancona sul Trissino, nelle sue *Varietà storiche e letterarie*, II, Milano 1885, p. 247 sgg.

p. 188. Sulla *Sofonisba* del Trissino, Erm. Ciampolini, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana*, Lucca, 1884 (estr. dagli *Atti della R. Accad. Lucchese*, vol. XXIII); [2ª ediz., Firenze, 1896, nella *Biblioteca critica d. letterat. ital.*, nº 12. *G. Marchese, *Studio sulla Sofonisba del Trissino*, Bologna, 1897; vedi le recensioni di E. Proto, nella *Rass. critica*, II, 1897, p. 66 sgg. e III, 33 sgg.]. Su meno estesi tentativi di verso sciolto, che rimontano fino al secolo XIV, G. Mazzoni, *Due epistole del secolo XIV in endecasillabi sciolti*, Padova, 1888.

p. 190. Sulla doppia edizione del secondo volume dell'*Italia liberata*, vedi l'interessante articolo del Morsolin, *Un poeta ipocrita del secolo XVI*, nella *Nuova Antol.*, 1º nov. 1882, p. 40 sgg.; [ed ora anche *G. G. Trissino*, 2ª ediz., p. 318 sg.].

p. 190. Sull'*Italia liberata*, Erm. Ciampolini, *Un poema eroico nella prima metà del Cinquecento*, Lucca, 1881 (Cronaca annuale del R. Liceo Machiavelli). Su questo lavoro *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1882, p. 434 sg. [*F. Ermini, *L'Italia liberata di G. G. Trissino*. Contributo alla storia dell'epopea italiana, Roma, 1893].

p. 193. I lavori grammaticali del Trissino nel vol. II delle sue *Opere*; quivi sono ristampati come appendice gli scritti polemici sulle nuove lettere. [F. Sensi, *Claudio Tolomei e le controversie sull'ortografia italiana nel secolo XVI*, negli *Atti della R. Accad. dei Lincei*, S. IV, vol. VI, 1890, p. 314 sgg. Le idee esposte nel *Polito* sono del Tolomei; Adriano Franci diede al dialogo il proprio nome o al più la forma. F. Zambaldi, *Delle teorie ortografiche in Italia*, negli *Atti del R. Istituto Veneto*, S. VII, vol. III, 1892, p. 323 sgg. F. Sensi, *Il Tolomei e la rima*, nella *Rass. bibliograf.*, I, 1893, p. 152 sgg.].

p. 194. Sui ragionamenti del Trissino negli orti dei Rucellai, vedi Gelli, *Ragionamento intorno alla lingua*, nelle *Opere di Gio. Batt. Gelli*, Firenze, 1855, p. 305 sg. Ebbero luogo nel 1513; è vero che il Gelli dice *nella venuta di papa Leone*, che ci condurrebbe al 1515; ma questa fu una svista, perché allora il Trissino era in Germania. Il *Dialogo* del Machiavelli, nelle *Opere* di lui, Milano, 1850, I, 698 sgg. Esso non può essere del 1527, perché l'autore scrive nel tempo della vendemmia e il Machiavelli era già morto nell'autunno di quell'anno; dal modo onde è rammentato l'Ariosto, come *uno degli Ariosti di Ferrara*, pare che lo scritto sia anteriore alla grande celebrità di lui,

cioè alla pubblicazione dell'*Orlando* (1516). Il Villari, *Machiavelli*, III, 183 sgg., [della 2ª ediz., III, 184 sg.], ha con ragione difesa l'autenticità del dialogo, come opera del Machiavelli; ma l'argomento che egli adduce (p. 187, n.) per provare che fu composto prima del 1512, non ha valore; perché non sappiamo se i *Suppositi* siano stati versificati prima del 1528. Il Machiavelli frequentò molto gli orti de' Rucellai e, se da principio non accenna precisamente alla visita del Trissino del 1513, accenna però a conversazioni che ebbero luogo in seguito e furono promosse da quella. [Il Rajna, *La data del « Dialogo intorno alla lingua » di N. Machiavelli*, nei *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei*, S. V, vol. II, 1893, p. 203 sgg., ha provato che il dialogo fu scritto « con molta probabilità » nell'autunno del 1514. E questa conclusione accetta il Villari, *Machiavelli*, 2ª ediz. III, 186. — Dell'attribuzione al Machiavelli dubita ancora il Tommasini, che esporrà i motivi del dubbio nel II vol. della sua opera sul Machiavelli; così il Rajna, nella *Miscell. linguistica in onore di G. Ascoli*, p. 296].

p. 194 sg. [Sulla propagazione del *De vulgari eloquentia* nel sec. XVI, vedi l'Introduzione del Rajna alla sua edizione critica del trattato dantesco, Firenze, 1896, specialmente il II capitolo]. Il *Cesano* del Tolomei in un volume col *Castellano* del Trissino, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*). [Sul tempo in cui fu scritto il *Cesano* (cominciato tra il 1529 e il '32), vedi Rajna, *De vulg. eloq.*, p. LXI sgg. Intorno ad altre scritture linguistiche del Tolomei, F. Sensi, *Cl. Tolomei e Celso Cittadini*, nell'*Arch. glottologico ital.*, XII, p. 441 sgg.]. L'*Ercolano* del Varchi nelle *Opere* di lui, Trieste, 1859, II, 7 sgg. Il *Ragionamento* del Gelli, nelle *Opere* di lui, Firenze, 1855, p. 291 sgg. Napoleone Caix, *Die Streitfrage über die italienische Sprache*, nell'*Italia* di C. Hillebrand, III (Leipzig, 1876), p. 121 sgg. [F. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*, 4ª ediz., Napoli, 1895, specialmente pag. 123 sgg. V. Vivaldi, *Le controversie intorno alla nostra lingua dal 1500 ai nostri giorni*, vol. I, Catanzaro, 1894, opera farraginosa e spesso inesatta, ma non inutile. — Per le dottrine linguistiche avverse al toscanesimo e per alcuni caratteri della lingua propugnata dal Trissino, vedi P. Rajna, *La lingua cortigiana*, nella *Miscell. linguistica in onore di G. Ascoli*, Torino, 1901, p. 295 sgg.].

p. 196. Luigi Alamanni, *Versi e prose*, pubbl. da P. Raffaelli con biografia, Firenze, 1859. Per la biografia anche Renier, *Lettere di due fuorusciti fiorentini*, Genova, 1888 (estr. dal *Giornale ligustico*). [C. Corso, *Un decennio di patriottismo di L. Alamanni (1521–31)*, Palermo, 1898. Per il soggiorno dell'Alamanni in Francia, F. Flamini, *Studi di storia letteraria ital. e straniera*, Livorno, 1895, p. 269 sgg. — Per le imitazioni classiche nella *Coltivazione*, F. Caccialanza, *Le Georgiche di Virgilio e la « Coltivazione » di L. Alamanni*, Susa, 1892. *G. Naro, *L'Alamanni e la Coltivazione*, Siracusa, 1897. *L. Girardelli, *Dei poemi georgici nostrali ed in particolare della Coltivazione di L. Alamanni*, Gorizia, 1900]. *Girone il Cortese di Luigi Alamanni*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1757. Sulla fonte francese vedi Rajna, *Fonti dell'Orlando*, p. 55 [della 2ª ediz. p. 61 sg.]. Io non potei

giovarmi che della traduzione italiana del secolo XVI: *Girone il Cortese, romanzo cavalleresco di Rustico o Rusticiano da Pisa*, pubbl. da Francesco Tassi, Firenze, 1855. La chiusa del *Girone* dell'Alamanni è certo attinta al romanzo di re Meliadus. *L'Avarchide di L. Alamanni*, pubbl. dal Serassi, Bergamo, 1761. Vincenzo Gualtieri, *Dei poemi epici di L. Alamanni*, Salerno, 1888. [*E. De Michele, *L'Avarchide di L. Alamanni*, Aversa, 1895; cfr. *Rass. critica*, II, 132 sgg. U. Renda, *L'elemento brettone nell'Avarchide di L. Alamanni*, negli *Studi di letterat. ital.* diretti dal Percopo e dallo Zingarelli, I, 1899, p. 1 sgg., lavoro assai accurato e notevole. — Intorno ai *Dodici canti*, pur di materia cavalleresca, che all'Alamanni furono erroneamente attribuiti, vedi Hauvette, nel *Giornale storico*, XXXV, 1900, p. 171 sg.].

[p. 197. *Le Api*, tra *Le Opere di Gio. Rucellai*, ediz. Mazzoni, Bologna 1887, p. 1 sgg. *F. Cavicchi, *Il libro IV delle « Georgiche » di Virgilio e « Le Api » del Rucellai*, nella *Rivista Abruzzese*, XV, 1900, fasc. 3-4].

p. 199. *Lettere di M. Bernardo Tasso*, pubblicate dal Seghezzi, 2 voll., Padova, Comino, 1733. *Delle lettere di M. Bern. Tasso, vol. III*, pubbl. dal Serassi, Padova, 1751. G. Campori, *Lettere ined. di B. Tasso*, con biografia, Bologna, 1869 (*Scelta*, 103). *Lettere inedite di B. Tasso a Marcant. Tasca*, pubbl. da G. Ravelli, Bergamo, 1889 (per nozze Solerti). [G. Ravelli, *Lettere inedite di Bernardo e Torquato Tasso e Saggio di una bibliografia delle lettere a stampa di B. Tasso*, Bergamo, 1895; e a complemento della bibliografia vedi *Rass. bibliografica*, III, 1895, p. 281 sg. Per la biografia di Bernardo Tasso, A. Solerti, *Vita di Torq. Tasso*, Torino, 1895, specialmente i tre primi capitoli. P. D. Pasolini. *I genitori di Torquato Tasso*, Roma, 1895. F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*, Pisa, 1899, i tre primi capitoli. Luzio-Renier, nel *Giorn. storico*, XXXV, 1900, p. 232 sg. Per il luogo di nascita, *Giorn. storico*, XXVII, 397. Che Bernardo poté ritirarsi primamente a Sorrento tra il febbraio e il marzo del 1543, prova il Solerti, I, 5].

[p. 200 sgg. F. Foffano, *L'« Amadigi di Gaula » di B. Tasso*, nel *Giorn. storico*, XXV, 1895, p. 249 sgg. Sull'*Amadigi* e in generale sulle dottrine del poema epico dopo l'Ariosto, E. Proto, *Sul « Rinaldo » di Torq. Tasso*, Napoli, 1895, p. 37-64. Già nell'agosto del 1543 Bernardo aveva compiuto il primo canto del suo poema, Pintor, p. 5. Dell'efficacia delle teoriche del Giraldi nel mutamento d'assetto dell'*Amadigi*, si può ben dubitare, Proto, p. 55 e Pintor, p. 46].

p. 201. L'*Amadis* spagnuolo, ora tra i *Libros de Caballerias*, pubbl. dal Gayangos, Madrid, Rivadeneyra, 1857. Bernardo Tasso comincia il racconto dell'*Amadigi* con *Amadis*, I, 4 ed arriva col canto 98 fino ad *Am.*, IV, 39. Da questo luogo in poi abbrevia fortemente; racconta nel c. 99 il contenuto dei cap. 40, 42, 44 (tralasciando 41 e 43); omette *Amadis*, IV, 46 fino alla fine (52), perché quivi comincia una nuova serie di avventure, che si continuano nell'*Esplandian*. Già prima di B. Tasso, l'*Amadis* era ben noto in Italia, come mostra l'allusione nel *Cortegiano* del Castiglione, l. III (p. 220 dell'ediz. 1854; [p. 327 dell'ediz. 1894, colla nota relativa del Cian]). Se-

condo una lettera del Bembo del 4 febbraio 1512, in Cian, *Un decennio*, p. 206, si occupava allora del romanzo il Valiero, ma non si capisce in che modo [cfr. anche *Giorn. storico*, XXXVII, 1901, p. 211 sg., nota. Per la diffusione in Italia dei libri d'Amadigi spagnuoli, B. Broce, *Ricerche ispano-italiane*, I, Napoli, 1898, p. 10; cfr. Farinelli, nella *Rass. bibliografica*, VII, 268].

p. 202. Bernardo Tasso, *Amadigi*, Venezia, Zoppini, 1581. [Oltre alle ragioni addotte dal Gaspary a p. 204, spinsero Bernardo a discutere cogli amici intorno al suo poema, mentre lo veniva componendo, la sua naturale irresolutezza e le dubbiezze in cui lo ponevano le inclinazioni del suo ingegno e della sua cultura da una parte, e il gusto del padrone e del pubblico dall'altra; vedi Pintor, p. 28 sg.].

p. 205. Sull'ultimo periodo di B. Tasso a Mantova, le *Lettere ined. di B. Tasso*, pubblicate da Attilio Portioli, Mantova, 1871. [F. Foffano, *Il « Floridante » di B. Tasso*, nell'*Arch. stor. lombardo*, S. III, vol. III, 1895, p. 133 sgg.].

p. 205. Sull'*Achille e Enea* del Dolce, una notizia del Parodi, negli *Studi di fil. rom.*, II (1887), p. 270 sgg.

p. 205. *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Vinegia, Giolito, 1554 (ristamp. Milano, Daelli, 1864, *Bibl. rara*, 52 sg.). **Dell'Hercole canti 26*, Modena, 1557, incompiuto [F. Beneducci, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento*, Bra, 1896; cfr. Vitt. Rossi nella *Cultura*, N. S. anno XVI, 1897, p. 336 sg. Per la disputa di priorità col Pigna, anche F. Beneducci, *Scampoli critici*, Oneglia, 1899, p. 43 sgg.]. Sul Giraldi, vedi Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, I, Ferrara, 1792, p. 390 sgg. e rettificazioni in Tiraboschi, *Stor. lett.*, VII, 945 sgg. [G. Campori, *Lettere di Cintio Giraldi*, negli *Atti e Mem. d. deputaz. di st. patria per le prov. mod. e parm.*, VIII, 1876, p. 273 sgg. C. Bonardi, *Lo studio generale di Mondovì (1560-66)*, Torino, 1895; sul Giraldi a p. 112 sgg. V. Cian, *Lettere ined. di G. B. Cintio Giraldi*, Torino, 1894, per nozze Rua-Berardi Ughetto].

p. 206. *Il Costante di Francesco Bolognetti*, 3 volumetti, Venezia, 1841.

p. 207. *L'Eneide di Virgilio tradotta da Annibal Caro*, pubbl. da E. Mestica, Firenze, 1890. [G. Mondaini, *I criteri estetici e l'opera poetica di A. Caro*, Torino, 1897; dell'*Eneide* a pag. 65 sgg.].

p. 208. *Le trasformationi di M. Lodovico Dolce*, 6ª impressione, Vinegia, Giolito, 1561. *Le Metamorfosi d'Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea Dell'Anguillara in ottava rima*, 3 voll. Milano, Classici, 1805. [Sull'Anguillara, M. Pelaez, nel *Propugnatore*, N. S. vol. IV, 1ª, 1891, p. 40 sgg., e Vitt. Rossi, nel *Giornale storico*, XVIII, 1891, p. 435. Sulla sua versione delle *Metamorfosi*, Beneducci, *Scampoli critici*, Oneglia, 1899, p. 35 sgg.].

p. 208 sg. Il *Piramo e Tisbe* di Bern. Tasso nelle sue *Rime*, ed. Serassi, II, 15; *Leandro e Ero*, ibid., 83; [sul secondo, vedi Flamini, ne' suoi *Studi di storia letteraria ital. e straniera*, p. 395 sgg.; su entrambi i poemetti, F. Pintor, *Liriche di B. Tasso*, p. 133 sgg.]. Il *Narciso* di Luigi

Alamanni coi *Versi e Prose* di lui, I, 75; l'*Atlante* ed il *Fetonte*, ibid., II, 56 e 64. La *Favola d'Adone* del Parabosco nelle sue *Lettere amorose*, l. III, Venetia, Griffio, 1558, fol. 40. Pare che il Marino se ne sia valso per la scena di Venere con Adone addormentato nel c. III e per la partenza di Venere nel c. XVII. [L'accenno del Gaspary fu svolto poi da G. Bianchini, *Per la Storia dell'Adone*, nell'*Ateneo Veneto*, serie XIX (per errore XX), 1896, vol. II, p. 57 sgg.; vedi anche dello stesso, *G. Parabosco*, Venezia, 1899, p. 91 sgg.]. La *Psiche* del Coppetta nelle sue *Rime* (Venetia, 1580), p. 168; ibid., p. 113, si legge tradotto il principio di *Metam.* XIII; [dell'una e dell'altro, A. Salza, nel *Giorn. storico*, Suppl. n° 3, p. 135 sgg.]. La poesia mitologica di Antom Giacomo Corso tra le sue *Rime*, Venezia, Comin da Trino, 1550, fol. 56. *La favola di Pyti e quella di Peristera, insieme con quella di Anaxarete* di M. Giovan Francesco Bellentani da Carpi, Bologna, Giaccarello, 1550. Sull'autore, morto nel 1550, vedi Tiraboschi, *Bibl. Moden.*, I, 195 sgg. Egli scrisse anche un commento delle *Metamorfosi*, rimasto inedito.

p. 210. Sulla tragedia del secolo XVI Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, III, Napoli, 1788, p. 103 sgg. Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni di Apostolo Zeno*, Venezia, 1753, I, 464 sgg. Lione Allacci, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, 1755. Il Klein nel suo indigesto zibaldone, che intitolò *Geschichte des Drama's*, trattò della tragedia italiana nel secolo XVI nel vol. V: *Geschichte des ital. Drama's*, vol. II, Leipzig, 1867, p. 253 sgg. Tuttavia questa parte è ancora una delle migliori dell'opera e contiene sotto la forma barocca una quantità di osservazioni fini e giuste. [J. Ebner, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen u. Leipzig, 1898; fasc. 15 dei *Münchener Beiträge zur roman. und engl. Philol.*; cfr. A. Galletti, nel *Giorn. storico*, XXXVII, 99 sgg.].

p. 210. Come presso gli antichi, la scena non si chiudeva col sipario nelle pause, ma restava vuota od era occupata da intermezzi. Così fu ancora nel secolo XVII in Francia, e bisogna tenerlo presente per intender bene tutte le dispute sulle unità. Che già alcuni degli spettatori prendessero posto sul palco scenico stesso, come poi in Francia fino al Voltaire, sappiamo da Donato Giannotti, *Della repubbl. fiorentina*, III, 18 (*Opere*, ed. 1850, I. 228), in occasione della recita d'una commedia del Machiavelli in casa di Jacopo Fornaciaro (1526, come pare; cfr. *Lettere del Machiavelli*, ed. Alvisi, p. 495 [per la data vedi però Sanesi, *La vita e le opere di D. Giannotti*, p. 42-3, nota]).

p. 211. *Le opere di Gio. Rucellai*, pubbl. da G. Mazzoni, Bologna, 1887. G. Mazzoni, *Noterelle su Gio. Rucellai*, nel *Propugnatore*, N. S., III, 1ª, 374 sgg. La *Rosmunda* fu stampata la prima volta a Siena nel 1525; l'*Oreste* per la prima volta nel *Teatro italiano* del Maffei, Verona, 1723, I, 100 sgg. Il Rucellai stava scrivendo la tragedia nel 1524, come si vede alla fine delle *Api*. L'*Oreste* e *Le Api* furono corrette dal Trissino dopo la morte dell'autore; vedi la lettera di Palla Rucellai premessa alle *Api*. [F. De Simone Brouwer, *Intorno alla unità di luogo nella « Rosmunda » del Ru-*

cellai, nella *Rass. bibliografica*, I, 1893, p. 246 sg.; ma tenuto conto della solita indeterminatezza e vastità della scena, non mi pare che i passi addotti dal De Simone provino, com'egli crede, che nella *Rosmunda* l'unità di luogo sia di continuo violata].

p. 213. La *Tullia* del Martelli, nel *Teatro italiano antico*, Milano, 1809, III, 29 sgg.

p. 214. *Le tragedie metriche di Alessandro Pazzi de' Medici*, a cura di A. Solerti, Bologna, 1887 (*Scelta*, 224), contiene *Didone* e *Ciclope*. [P. Rajna, *Tre lettere inedite di Alessandro de' Pazzi*, Firenze, 1898, per nozze Forstner de Billau-De' Pazzi; nella lettera dedicatoria sono riassunte le notizie del Pazzi]. L'*Antigone* dell'Alamanni, nei *Versi e prose* di lui, I, 143 sgg.

p. 214 sgg. Il *Discorso* del Giraldi sulla tragedia e la commedia porta la data del 20 aprile 1543; le edizioni sono citate più sopra nella terza delle note a p. 205. L'*Orbecche* per la prima volta stampata nel 1543; ora per es. nel *Teatro ital. antico*, IV, 115 sgg.; delle altre tragedie del Giraldi solo tre: *Arrenopia*, nel *Teatro ital. ant.*, V, 49 sgg.; *Cleopatra*, Venetia, 1583; *Altile*, Venetia, 1583, mi furono accessibili. Pietro Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia ital. nel secolo XVI*, Aquila, 1890. — L'*Orbecche* fu forse addirittura la prima tragedia regolare, che fosse recitata in Italia, poiché la rappresentazione della *Rosmunda* nel 1516 è molto male accertata; vedi Mazzoni, *Le opere di G. Rucellai*, p. XVIII, n. 4 e *Propugnatore*, N. S., III, 1ª, 388 sg.

p. 218. Sperone Speroni degli Alvarotti, *Opere*, Venezia, 1740, vol. IV, dove sono ambedue le redazioni della *Canace*, insieme con gli scritti polemici su questa. Lo Speroni faceva piana la parola *Canace*, come mostrano parecchi luoghi, giusta il greco Κανάκη.

p. 220. Le *Lezioni* dello Speroni sulla *Canace* non sono nella loro ultima parte se non abbozzi; se l'*Apologia* è veramente indirizzata, come dice la soprascritta, ad Alfonso II di Ferrara, essa non potrebbe essere anteriore al 1559 e quindi sarebbe posteriore alle *Lezioni*, come dice lo Zeno; ma essa ha piuttosto l'aria di essere stata composta subito dopo la pubblicazione del *Giudizio* (1550) ed il nome di Alfonso II potrebbe essere uno sbaglio del tardo editore in luogo di Ercole II.

p. 221. *Commedie di Pietro Aretino, aggiuntavi l'Orazia tragedia*, Milano, Sonzogno, 1876. [A. Cima, *L' « Orazia » dell'Aretino*, nel *Propugn.*, X, 1ª, 1877, p. 23 sgg. *O. Ferrini, nei suoi *Primi saggi sul Cinquecento*, Perugia, 1885].

p. 222 sg. Lodovico Dolce, *Le Tragedie*, Venezia Farri, 1566, contiene *Giocasta*, *Didone*, *Tieste*, *Medea*, *Ifigenia*, *Ecuba*. Lod. Dolce, *Le Troiane*, *Tragedia*, Venetia, 1593. La *Marianna*, nel *Teatro ital. ant.*, V, 193 sgg. [E. Cicogna, *Memorie intorno la vita e gli scritti di m. L. Dolce letterato veneziano del secolo XVI*, nelle *Memorie dell' Istit. Veneto*, XI, 1862, p. 93 sgg. J. Friedrich, *Die Didodramen des Dolce, Jodelle und Marlowe in ihrem Verhältniss zu einander und zu Vergil' s Aeneis*, dissert. inaug. di Erlangen, Kempten 1888. Sulla *Marianna* del Dolce, *M. Landau nella

Zeitschrift f. vergleichende Litteraturgeschichte, N. S., VIII, 1895, p. 183 sgg.: cfr. Stiefel, nel *Kritischer Jahresbericht* del Vollmöller, IV, II, 339].

p. 224. (Giuseppe Grotto), *La vita di Luigi Grotto cieco d'Adria*, Rovigo, 1777. Vittorio Turri, *Luigi Groto*, Lanciano, 1885. Francesco Bocchi, *Luigi Groto, il suo tempo, la sua vita e le sue opere*. Adria, 1886.

p. 224. Luigi Groto cieco d'Adria, *La Dalida*, Milano, Bidelli, 1619.

p. 226. *La Adriana, Tragedia nova di Luigi Groto cieco d'Adria*, Venetia, Spineda, 1626. Un giusto giudizio intorno ad essa, contrapposto alle recenti esagerazioni del suo valore, dà il Chiarini, nella *Nuova Antologia*, 1° luglio 1887, p. 18 sgg. [ed ora ne' suoi *Studi Shakespeariani*, Livorno, 1897, p. 222 sgg. Per il posto che l'*Adriana* occupa nella tradizione della leggenda, sia anche citato, fra i molti altri studi sullo stesso argomento, L. Fränkel, *Untersuchungen zur Entwickelungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia*, nella *Zeitschrift für vergleich. Litteraturgeschichte*, N. S., III, 1890, p. 171 sgg.].

p. 226. *Il Tancredi, Tragedia del signor conte di Camerano*, Bergamo, 1588. Nella dedica l'autore è falsamente chiamato Ottaviano; cfr. Tiraboschi, VII, 1288.

p. 227. L'*Edippo* del Dell'Anguillara, nel *Teatro ital. antico*, VIII, 3 sgg. L'opera fu egregiamente giudicata dal D'Ovidio, *Due tragedie del Cinquecento*, ne' *Saggi critici*, Napoli, 1878, p. 272 sgg.

p. 228. Il *Torrismondo* del Tasso, per es. nelle *Opere di T. Tasso*, Pisa, 1821, vol. II; [ora la miglior edizione è quella compresa nelle *Opere minori in versi di T. T.*, a cura di A. Solerti, vol. III: *Teatro*]. Intorno ad esso vedi D'Ovidio, l. c., p. 293 sgg. [e Carducci, *Il Torrismondo*, in fronte alla citata edizione del Solerti]. Sulla sua composizione, Serassi, *Vita di Torquato Tasso*, Firenze, 1858, I, 255; II, 181 sg. e 196. È ben noto che lo Speroni esercitò un'efficacia su Torquato Tasso, ma è strano che questi abbia potuto derivare da lui proprio versi così brutti: *Canace*, p. 39: « Distingui omai, distingui Questi confusi mali », e *Torrismondo*, III, 3: « Distingui omai questo parlar, distingui Questi confusi affanni ».

p. 230. L'*Acripanda* del Decio, nel *Teatro ital. ant.*, IX, 35. La prima edizione è del 1592, la dedica del 1591.

p. 231. L'*Astianatte* del Gratarolo, nel *Teatro ital. o sia Scelta di tragedie per uso della scena* del Maffei, Verona, 1723, II, 149 sgg. [F. Zaniboni, *Bongianni Gratarolo da Salò*. Contributo alla storia della tragedia nel Cinquecento, Brescia, 1900].

p. 231. La *Semiramide* del Manfredi, in Maffei, II, 230 sgg.

p. 232. Il *Tancredi, Tragedia di Pomponio Torelli*, pubbl. da L. Cappelletti, Bologna, 1875 (*Scelta*, 147). La *Merope* del Torelli, in Maffei, I, 303 sgg. [*C. Pariset, *Pomponio Torelli e la sua tragedia la « Merope »*, nel giornale *Per l'arte*, VIII, 1896, nn. 18, 20, 23, 29, 30. Per le relazioni della *Merope* del Torelli colle altre elaborazioni drammatiche dello stesso mito, sia citato, fra i troppi lavori recenti di argomento affine, il più notevole, G. Hartmann, *Merope im italienischen und französischen Drama*, Erlangen

und Leipzig, 1892, fasc. 4 *dei Münchener Beiträge zur roman. und engl. Philologie*].

p. 235. Vincenzo De Amicis, *L'imitazione classica nella commedia italiana del XVI secolo*, Pisa, 1873, negli *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa, Filosofia e Filologia*, vol. II; [nuova ediz., Firenze, 1897, nella *Bibliot. critica della letterat. ital.*, nn. 16-17]. A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, Firenze, 1877, vol. II, p. 198-270; [della 2ª ediz. assai accresciuta, Torino, 1891, vol. II, pp. 61-168], e lo stesso, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 1, sgg. e VI, 1 sgg. [e nella 2ª ediz. delle *Origini*, II, 349-442]. — Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri*, t. III, Napoli, 1788, pp. 172 sgg. (ora di poco valore). Fontanini, *Bibl. dell'eloq. ital.*, colle note di A. Zeno, Venezia, 1753, t. I, p. 358 sgg. — J. L. Klein, *Geschichte des Drama's*, vol. IV (*Geschichte des ital. Drama's*, vol. I), Leipzig, 1866, p. 243 sgg., acciarpatura confusa, senza cronologia, senza logica, gettata sulla carta e mandata in tipografia man mano che all'autore capitavano a caso sotto gli occhi le commedie, con analisi di estrema prolissità, con capriole, freddure, chiassate, insulsaggini, sudicerie, con innumerevoli errori storici e giudizi sbilenchi. Eppure in codesto caos ripugnante si trova non di rado qualche calzante e spiritosa osservazione. — Karl von Reinhardstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig, 1886; l'introduzione, che parla del culto di Plauto nei tempi più antichi e più recenti, è assai manchevole; le comparazioni delle singole opere che contengono imitazioni da Plauto, non sono inutili; ma le analisi sono aridissime e sciatte, spesso superficiali, confuse ed erronee, così che non ci si può fidare di esse; neppure è compiuta l'indicazione delle derivazioni; così, p. es., tra quelle dal *Mercator*, manca il *Vecchio amoroso* del Giannotti, tra quelle dalle *Bacchides* il IV atto degli *Sciàmiti* del Cecchi, tra quelle dal *Truculentus* e dall'*Asinaria* gli *Inganni* del Secchi, tra quelle dal *Rudens* la *Piovana* del Ruzzante: vedi anche Stiefel, in *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1890, p. 191 sgg. [G. A. Galzigna, *Fino a che punto i commediografi del Rinascimento abbiano imitato Plauto e Terenzio*, Capodistria, 1900 (estr. dai *Programmi del Ginnasio Sup.* di Capodistria, 1898-900); lavoro non scevro di difetti e di inesattezze, ma notevole per assennate osservazioni, nel quale è specialmente messa in rilievo la parte originale del teatro italiano del Cinquecento].

p. 235. Bernardo Dovizi, *La Calandria*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 14) ed anche nel *Teatro italiano antico*, pubbl. da Jarro, I, Firenze, 1888, p. 1 sgg. Alcibiade Moretti, *Bernardo Dovizi e la Calandra*, nella *Nuova Antol.*, 15 giugno 1882, p. 601 sgg. Arturo Graf, *Studi drammatici*, Torino, 1878, p. 85 sgg. [R. Wendriner, *Die Quellen von Bernardo Dovizis Calandria*, tra le *Abhandlungen* offerte al Tobler nel suo 25º anniversario cattedratico, Halle a. S., 1895, p. 168 sgg., mostra specialmente gli imprestiti dal Boccaccio]. La data della prima rappresentazione, che finora si credeva più antica, fu stabilita dal Vernarecci nell'*Archivio stor. per le Marche e l'Umbria*, III, 181 sgg., cfr. Saviotti, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 406 n.

Calandria (non *Calandra*) ha la prima edizione del 1521 e questo è il titolo esatto (la commedia di Calandro), foggiato come *Asinaria*, *Cistellaria*, *Cassaria*, *Cofanaria*, *Vaccaria*, *Aridosia*; cfr. Moretti, p. 613. Il Del Lungo scoperse un prologo inedito, molto spiritoso, pubbl. nell'*Arch. stor. ital.*, S. III, vol. 22, p. 346 sgg. [e di nuovo più compiutamente nel volume di I. Del Lungo, *Florentia*, Firenze, 1897, p. 374 sgg.]. Come egli osservò, questo è verosimilmente il vero prologo dell'autore, e quello stampato colla commedia è del Castiglione.

p. 237. *Le Commedie di Niccolò Machiavelli*, Firenze, Barbèra, 1863, e la *Mandragola* e la *Clizia* anche in Jarro, pp. 129 e 213; [una nuova edizione che riproduce la più antica, diede J. Ulrich, *Leipzig, 1896]. Sul Machiavelli come autore comico, anzi tutto De Sanctis, *Stor. lett.*, II, 141 sgg. e Villari, *Machiavelli*, III, 139 sgg., [della 2ª ediz., III, 140 sgg.]; inoltre anche Graf, l. c., p. 115 sgg. [M. Mastelloni, *La Mandragola*, Napoli, 1896. V. P. Spampanato, *La Mandragola di N. Machiavelli nella commedie e nella vita ital. del 500*, Nola, 1897, lavori prolissi e di assai tenue importanza. U. G. Mondolfo, *La genesi della Mandragola e il suo contenuto estetico e morale*, Teramo, 1897 (estr. dalla *Rivista abruzzese*, XII) svolge e rincalza con buone osservazioni, ancorché alquanto prolissamente, il concetto del Gaspary, che il M. non ebbe altro intento che di destare il riso. G. Mondaini, *Il Machiavelli comico*, nel *Pensiero italiano*, XXII, 1898, p. 317 sgg., 421 sgg.]. Sulla data della *Mandragola* vedi anche Medin, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, I, 306 sgg.; [U. G. Mondolfo, nel *Giornale* stesso, XXIX, 1897, p. 115 sgg., che la crede posteriore al 1513 e, pare, anche al '14, quantunque anteriore al 1519; A. Medin, ibid., XXIX, 567, che resta incerto, ma inclina a creder la commedia composta nel 1513; e una breve replica del Mondolfo, *Genesi*, p. 51. — Sulle credenze che sono fondamento alla favola della *Mandragola*, vedi W. Hertz, *Die Sage vom Giftmädchen*, nelle *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der k. bayerischen Akademie d. Wissensch.*, vol. XX, P. I, 1893, p. 115 sgg., 155, 164 sgg. Vedi anche una noterella di *C. Arlia, nel periodico *Erudizione e belle arti*, I, 5, dove si illustra la frase *mostrar la mandragola*, « ciurmare, ingannare », che è nel Pulci, *Morg.*, XXII, 26. — Giovanni Tambara, *Intorno alla « Clizia » di N. Machiavelli*, Rovigo, 1895, si studia di mostrare che la *Clizia* è un'imitazione della *Casina* abbastanza originale e che un medesimo pensiero morale presiede ad essa e alla *Mandragola*; nella seconda parte della sua tesi non può riuscir persuasivo a chi segua il giudizio del Gaspary — che a me pare l'unico giusto — intorno al valore morale della maggior commedia; cfr. del resto, anche Villari, *Machiavelli*, 2ª ediz., III, 168, nota].

p. 242. La commedia in versi senza titolo si trova, di mano del Machiavelli, in un manoscritto dove egli copiò anche altre cose non sue. Il Villari ritiene assolutamente escluso, che egli ne sia l'autore; alcuni la credettero opera giovanile, il che non è forse del tutto impossibile; la grande insipidezza potrebbe essere stata determinata dall'uso del verso: anche la *Milesia* del Giannotti ha l'aria di commedia da burattini, diversa affatto dal

Vecchio amoroso che è in prosa. [La *Commedia in versi* è molto probabilmente opera di Lorenzo di Filippo Strozzi, vedi P. Ferrieri, *Studi di storia e critica letteraria*, Milano, 1892, p. 224 sgg.].

p. 242. Le commedie del Giannotti, nelle sue *Opere politiche e letterarie*, Firenze, 1850, II, 193 sgg. [Intorno ad esse, E. Zanoni, *Donato Giannotti*, p. 60 sgg.]. Sulla data del *Vecchio amoroso*, vedi *Opere*, II, p. 197, nota e la lettera in II, 411.

p. 242. Lorenzino de' Medici, *Scritti e documenti*, Milano, Daelli, 1862, (*Bibl. rara*, 2). L'*Aridosia*, anche in Jarro, p. 305. La prima edizione dell'*Aridosia* è del 1548, anno in cui Lorenzino morì. A. Borgognoni, *Lorenzo di Pier Francesco de' Medici*, nella *Nuova Antol.*, febbr. 1876, p. 288; marzo, p. 491; [ed ora negli *Studi di letterat. storica*, p. 1 sgg.]. L. A. Ferrai, *La giovinezza di Lorenzino de' Medici*, nel *Giorn. stor. letter. ital.*, II, 79 sgg. *B. Corsini, *Lorenzino de' Medici*, Saggio critico, Siracusa, 1890. [L. A. Ferrai, *Lorenzino de' Medici e la società cortigiana del Cinquecento*, Milano, 1891. *S. Caruso, *Aridosio di Lorenzino de' Medici*, Studio critico, Benevento, 1895; vedi *Giorn. storico*, XXVI, 445].

p. 245 sgg. *Commedie di Pietro Aretino*, pubbl. da E. Camerini, Milano, Sonzogno, 1876. L'*Ipocrito*, anche in Jarro, p. 427 sgg. Il *Marescalco* fu rappresentato nel carnevale del 1533 a Foligno; vedi *Lettere all'Aret.*, I, 257, ma era scritto già prima del 1530, vedi Luzio, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia*, p. 88; la *Cortigiana* fu recitata nella prima settimana di quaresima del 1537 a Bologna, vedi *Lett. all'Aret.*, I, 2ª, 251; ma fu stampata già nel 1534. Su Machus Blatero, vedi *Aonii Palearii Epist.*, III, 13-15 e specialmente nº 17 e Young, *The life and times of Aonio Paleario*, London, 1860, I, 508 e 586; sul pittore Andrea e sul Rosso, vedi Vitt. Rossi, *Lettere di Andrea Calmo*, Torino, 1888, p. 390, e Graf, *Attraverso il Cinquecento*, p. 256 e 372, n.; [su maestro Andrea pittore, anche Vitt. Rossi, *Pasquinate di P. Aretino ed anonime*, Palermo, 1891, p. 105 sgg., 164; cfr. Gnoli, nel *Giorn. storico*, XXII, 264]. Secondo il Luzio, l. c., p. 2, n. 2, la *Cortigiana* in una prima forma, che si trova in un ms. magliabechiano, sarebbe stata composta già nel 1525 a Roma. L'*Ipocrito* fu recitato da studenti nel 1545 ad Arezzo, vedi *Lett. dell'Aret.*, III, 117. [D. Grasso, *L'Aretino e le sue commedie. Una pagina della vita morale del Cinquecento*, Palermo, 1900, libro senza importanza. E. Perito, *La Talanta di P. Aretino*, Girgenti, 1899; cfr. *Rass. critica*, IV, 109. U. Fresco, *Le commedie di P. Aretino*, Camerino, 1901].

p. 250. A Ferrara fu eretta, colla cooperazione dell'Ariosto, una scena stabile, la quale fu subito dopo distrutta da un incendio il 31 dicembre 1532. A Mantova fu edificato un teatro stabile fra il 1549 ed il 51, vedi D'Ancona, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 5 [e nelle *Origini*, 2ª ediz., II, 441]; in Adria ne sorse uno nel 1579, nel quale fu recitata l'*Emilia* del Groto (vedi la dedicatoria di questa commedia); il teatro Olimpico di Vicenza fu edificato dal Palladio nel 1583; a Firenze fu solo nel 1585 compiuto il teatro negli Uffizi, vedi D'Ancona, *Origini*, II, 271, [della 2ª edizione, II, 168 sg. — U. Angeli,

Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi, Modena, 1891; quivi, a p. 13 sgg. e 26 sgg., notizie sulla rappresentazione della *Cofanaria* cogli intermezzi del Cini. * E. Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhund.*, Parte I, Dresden, 1894; cfr. *Giorn. storico*, XXIV, 436].

p. 251. *La Ruffiana, Comedia di M. Hippolito Salviano*, Venetia, Spineda, 1606. [Sul Salviani, P. Tommasini-Mattiucci, *Fatti e figure di storia letteraria di Città di Castello*, Perugia, 1901, p. 25 sgg.].

p. 252. *L'Hermafrodito, Comedia di M. Girolamo Parabosco*, Vinegia, Giolito, 1560; *I Contenti*, ib., 1560; *La Fantesca*, Vinegia, Sessa, 1597. [G. Bianchini, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, Venezia, 1899, estr. dalla *Miscellanea della R. Deputaz. veneta di storia patria*, S. II, vol. VI; delle commedie a p. 112 sgg.]. La *Trinuzia* del Firenzuola fu pubblicata insieme coi *Lucidi* dello stesso, dopo la sua morte, nel 1549 da L. Domenichi, e di nuovo: A. Firenzuola, *Commedie*, Trieste, 1858.

p. 252. Benetto Ghirardi, *La Leonida, Commedia*, Venetia, Meietto, 1585; a Pietro Aretino si allude IV, 2 e IV, 3 (qui è nominato il Salvalaglio del *Filosofo*).

p. 253. Gli *Straccioni*, colle *Opere di Annibal Caro*, Firenze, 1864, p. 309 sgg. L'età del cavaliere Giordano, il quale è nato non molto prima del sacco di Roma (vedi V, 5), mal conviene alla data 1544 assegnata alla composizione della commedia.

p. 254. *L'Assiuolo, Commedia e Saggio di proverbi* per Gio. Maria Cecchi, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 8). [R. Rocchi, *Drammi spirituali inediti di G. M. Cecchi*, vol. I, Firenze, 1895, p. XXVII, pone la composizione dell'*Assiuolo* nel 1547; ma la lettera che Rinuccio manda al dottore (Atto III, sc. I) ha la data dei 24 di febbraio 1549 (secondo lo stile comune 1550); ond'è ben difficile che la commedia sia stata composta prima del 1550]. — *Lo Stufaiuolo, Le Novelle* ecc. *di A. F. Doni*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 13).

p. 255. *Il Candelaio di G. Bruno*, ristampa della prima edizione del 1582, cominciata dall'Imbriani, compiuta da G. Tria, Napoli, 1886. G. Bruno, *Il Calendaio*, con prefaz. di E. Sicardi, Milano, 1888, e nelle *Opere italiane di G. Bruno*, ristampate da Paolo de Lagarde, Gottinga, 1888, t. I, p. 3 sgg. Sulla commedia, A. Graf, *Studi drammatici*, p. 163 sgg.; sul testo, V. Imbriani, *Natanar II*, nel *Propugnatore*, VIII, 1ª, 72, 187; 2ª, 434; IX, 1ª, 328; 2ª, 74. In quest'ultimo luogo, p. 80 sgg., l'Imbriani mette quasi fuor di dubbio che il titolo *Candelaio* vuol dire quanto pederasta; ib., p. 83 sgg., si dimostra che la commedia fu certo scritta nello stesso anno della stampa (1582) a Parigi.

p. 256 sg. Lod. Domenichi. *Le due cortigiane*, Venetia, Franceschini, 1567. I *Lucidi* del Firenzuola tra le sue *Commedie*, Trieste, 1858. L. Dolce, *Il capitano*, Venetia, Rubin, 1586; *Il Marito*, ibid. [Sul *Capitano* e sul *Marito*, vedi A. Salza, *Delle commedie di Lod. Dolce*, Melfi, 1899, p. 78 sgg., 99 sgg.]

— La *Sporta* del Gelli, nelle sue *Opere*, Firenze, 1855, pp. 319 sgg. Si è trovata contradizione nelle parole del Gelli, il quale direbbe di aver tratto l'argomento dalla realtà, eppure ammette la derivazione da Plauto. Sennonché nella dedicatoria egli non dice di sceneggiare un fatto veramente accaduto; ma soltanto che la conservazione del danaro in una sporta è presa dalla realtà. Così nel prologo afferma che la maggior parte delle cose da lui rappresentate sono accadute a Firenze oppure potrebbero ancora accadere, cioé che le cose messe in scena da Plauto e da Terenzio si ritrovano più o meno nella vita moderna. Sul plagio a danno del Machiavelli, vedi Zeno, I, 363 e Villari, *Machiavelli*, III, 171 sg.; [della 2ª ediz., III, 173 sg.]. Le affermazioni del Lasca, nelle sue *Rime burlesche*, pp. 24, 82, 96. — L'*Errore*, colle *Opere del Gelli*, p. 391 sgg. Lo scambio delle case da parte della mezzana è condotto sulla *Commedia in versi* attribuita al Machiavelli. [Sulle commedie del Gelli, A. Ugolini, *Le opere di G. B. Gelli*, Pisa, 1898, p. 62 sgg.].

p. 257. Antonio Vignali, *La Floria*, Fiorenza, Giunti, 1567. Sull'autore, Mazzi, *Congrega dei Rozzi*, II, 391. La *Flora* dell'Alamanni, nei *Versi e prose* di lui, II, 821; che la commedia fosse già pronta nel 1550, mostra la lettera ibid., 470; fu rappresentata la prima volta a Parigi il 1° marzo 1555, vedi Renier, *Lettere di due fuorusciti fiorentini*, Genova, 1888 (dal *Giorn. ligust.*), p. 4, n.

p. 257. Ercole Bentivoglio, *Opere poetiche*, Parigi, 1719. Le commedie furono pubblicate per la prima volta nel 1545 dal Domenichi, con dedica del 1544 (6 sett.). [Una terza commedia del Bentivoglio, *I Romiti*, non mai stampata, pare perduta. Di una rappresentazione del *Geloso* nel Carnevale del 1549, vedi G. Bianchini, nella *Rass. bibliograf.*, V, 251 sg.].

p. 258. [Vieri Bongi, *Agostino Ricchi e la commedia de' « Tre tiranni »*, nel *Propugnatore*, N. S., VI, 1ª, p. 31 sgg. I *Tre tiranni* furono recitati a Bologna il 4 marzo del 1530, non nel '29]. — E. T. (Teza), *Intorno al verso alamanniano nella Flora*, nel- *La scuola romana*, IV, 202 sgg. (luglio 1886). — *Il Pellegrino, Comedia di M. Girol. Parabosco*, Venetia, Rubin, 1586 (1ª ediz., 1552). — [Sulle dispute intorno alla forma, metrica o prosastica, della commedia, vedi Salza, *Delle commedie del Dolce*, p. 22 sgg.].

p. 259. Francesco D'Ambra, *Commedie*, Trieste, 1858. [E. De Benedetti, *La vita e le opere di Francesco d'Ambra*, Firenze, 1899].

p. 261. L'ampia scena della *Talanta* nella rappresentazione dei Sempiterni era stata costruita dal Vasari, che ne dà notizia in una lettera, vedi *Opere di G. Vasari*, ed. da G. Milanesi, VIII, Firenze, 1882, p. 284.

p. 262. Bernardino Pino da Cagli, *Gli ingiusti sdegni*, Venetia, Sessa, 1585; la prima edizione è del 1553. Egli scrisse tre altre commedie, vedi Zeno, I, 379.

p. 263. Girolamo Razzi, *La Balia, Comedia*, Firenze, Giunti, 1564; la dedica è del 15 maggio 1560. La *Cecca* e la *Gostanza* mi sono note soltanto dalle traduzioni francesi del Larivey: *Les Escolliers*, nell'*Ancien théâtre françois* (Paris, 1855), VI, 95 sgg. e *La Constance*, ib., p. 191 sgg. [Sono pro-

babilmente del Razzi altre due commedie, *L'errore* e *Il Cocchio*, che si conservano anonime in un codice magliabechiano; vedi A. S. Barbi, nella *Rass. bibliografica*, VI, 1898, p. 320 sgg. e cfr. *Rassegna critica*, III, 1898, p. 286, nota].

p. 263 sg. Benedetto Varchi, *La Suocera, Commedia*, Trieste, 1858. Essa fu pubblicata per la prima volta nel 1569 e composta fra il 1557 (poiché Cosimo vi è già nominato come duca di Firenze e di Siena) ed il 1566 (anno della morte del Varchi). [Sui lamenti per l'immoralità delle commedie, vedi A. Salza, *Commedie del Dolce*, p. 15 sgg.].

p. 264. Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, *Commedie*, pubbl. da P. Fanfani, Firenze, 1859. Che tutte le commedie del Lasca cadono prima del 1566, mostra la nota autografa delle sue opere scritta in quell'anno, in *Rime burlesche*, p. CXXIII. [G. Gentile, *Delle Commedie di A. F. Grazzini detto il Lasca*, Pisa, 1896 (estr. dagli *Annali della R. Scuola Normale Sup.*), buon lavoro, dove il Gentile indaga le fonti (per lo più commedie del Cinquecento) delle favole e dei temi spicciolі sceneggiati dal Lasca; per la cronologia delle commedie, vedi p. 10 sgg., 56, ecc.; per il contrasto fra le assennate teoriche e la pratica del Lasca, p. 35 sgg., cfr. però *La Cultura*, N. S., anno XVI, 1897, p. 189 sg.].

p. 265. L'*Arsigogolo* comparve per la prima volta nell'edizione del 1750, dopo che il Biscioni lo aveva citato come inedito nella vita del Lasca (1741). La nota delle opere del 1566 non lo ricorda ed anche nella prefazione della *Strega*, prefazione che l'autore scrisse nel 1582, non molto prima della sua morte, sono annoverate soltanto sei commedie. [Con buone ragioni il Gentile rivendica l'*Arsigogolo* al Lasca contro i dubbi del Gaspary (p. 118 sgg.). Nella forma in cui l'abbiamo, quella commedia sarebbe posteriore al 1566, ma non sarebbe se non una delle tre farse del Lasca (anteriori tutte a quell'anno), precisamente la *Giostra* accresciuta della beffa che il contadino Arsigogolo fa al procuratore. Il Lasca derivò probabilmente questo episodio, che occupa i due ultimi atti, da una facezia del Domenichi]. — Che la *comedia in prosa* attribuita al Machiavelli sia il *Frate* del Lasca, mostrò *C. Arlia nel *Bibliofilo*, 1886, n. 5, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 463. Quando si conosca l'argomento della farsa, vedi Bartoli, *Mss. della Bibl. Naz.*, I, I, III, 221, non si può certo dubitare. [Che il *Frate* fu recitato l'Epifania del 1540, mostra il Gentile, p. 9. Non è esatto dire che, a giudicar dal prologo, codesta farsa è anteriore alle commedie del Lasca; anzi, par bene che questi avesse già prima del '40 scritto delle commedie, perché appunto nel prologo del *Frate* egli annunziava che forse innanzi che passassero sei mesi, si sarebbero vedute a stampa «delle sue commedie», vedi Bartoli, l. c. — Sulle farse del Lasca, Gentile, p. 44 sgg].

[p. 266. Sul tipo del ragazzo nella commedia del Cinquecento, A. Salza, *Commedie del Dolce*, p. 57 sgg.].

p. 267. Le commedie del Salviati, nelle *Opere del cav. Lionardo Salviati*, Milano, Classici, 1809, vol. I; le *Commedie* separatamente, anche Trieste, 1858. Il *Granchio* fu stampato nel 1566; la *Spina* solo nel 1592, tre anni dopo la morte dell'autore.

[p. 267. Dei principali tipi comici tratta anche G. Galzigna, *Fino a che punto* ecc., p. 31 sgg. Su alcune figure di negromanti nel teatro del Cinquecento, F. Milano, negli *Studi di letterat. ital.*, II, 1900, p. 367 sgg. Sul tipo del parassita, Salza, *Commedie del Dolce*, p. 41 sgg].

p. 267 sg. A. Graf, *I pedanti nel Cinquecento*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 171 sgg. e in ispecie del pedante nella commedia, p. 198 sgg.; [vedi anche Salza, p. 46 sg., e per il pedante in generale, Cian, nel *Giornale storico*, XV, 459 e XXXV, 430 sgg., nota]. — Il bravo millantatore compare già in una farsa di Venturino Venturini da Pesaro, che sarebbe stata stampata prima del 1521, vedi Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887, p. 193 sgg. [Sul tipo del soldato millantatore e dello spagnuolo nella commedia del secolo XVI, vedi B. Croce, *Ricerche ispano-italiane*, II, Napoli, 1898, p. 13 sgg.; A. Farinelli, *Rass. bibliografica*, VII, 290 sg.; A. Salza, *Comm. del Dolce*, p. 53 sgg., 92 sgg.].

p. 268. *L'amor costante, Comedia del S. Stordito Intronato*, Venetia, al segno del Pozzo, 1550. *L'Hortensio, Comedia degli Academici Intronati*, Siena, Luca Bonetti, 1571, recitata ai 26 gennaio 1560, presente il granduca a Siena. Che questa commedia sia di Alessandro Piccolomini, disse l'Ugurgieri (vedi Allacci); però mi pare dubbio, perché in un luogo della dedica della *Sfera* (ed. Venezia, 1573) il Piccolomini dice, che, domandato verso il 1561 da Monsignor Antonio Cocco « se oltre le sue due commedie dell'*Amor costante* e dell'*Alessandro*, haveva in animo di farne dell'altre », « haveva risposto che pensava di no ». Seppure il Piccolomini non nascondeva a bella posta che quella commedia era opera sua. [Una delle più antiche commedie italiane in cui un personaggio prenda a parlare in lingua straniera, è *I tre tiranni* di Agostino Ricchi, rappresentata a Bologna nel 1530 dinanzi a Carlo V e Clemente VII. Ivi nel V atto Filocrate parla spagnuolo e in una redazione alquanto posteriore (1533), greco volgare; vedi V. Bongi, nel *Propugnatore*, N. S., VI, 1ª p. 43].

p. 268. Cristoforo Castelletti, *I torti amorosi*, Venetia, Sessa, 1581; *Il Furbo*, ib., 1597 (prima ediz. 1584); *Le stravaganze d'amore* mi sono note soltanto dal Klein, p. 887. [Il *Furbo*, composto già tra il 1580 e l'81; le *Stravaganze d'amore*, stampate già nel 1585, vedi Stiefel, nel *Kritischer Jahresbericht* del Vollmöller, III, 467, n. 7].

p. 269. Luigi Groto, Cieco d'Adria, *La Emilia, comedia*, Venetia, Zoppini, 1600 (recitata il 1° marzo 1579).

p. 269. Giammaria Cecchi, *La moglie*, Vinegia, Giolito, 1550 (poi nel 1585 in versi); *La dote*, ib., 1556 (ma recitata nel carnevale, prima della *Moglie*, come dice il prologo di questa). [A. Gregorini, *Di una rassomiglianza fra i « Rivali » del Cecchi e la « Casina » di Plauto*, nel *Giorn. storico*, XXII, 1893, p. 417 sgg. I *Rivali* nell'edizione del Milanesi, che si cita nella nota a pag. 273 sgg.]. — Vincenzo Gabiani, *I gelosi*, Venetia, Giolito, 1560 (la dedica del 1545). — *Gli inganni, Comedia del signor Niccolò Secchi*, Vinegia, Cavalcalupo, 1587. Sul frontispizio si legge « recitata in Milano l'anno 1547 dinanzi alla maestà del Re Filippo » ; ma quella data deve essere falsa, perché

Filippo allora non era a Milano; vedi Stiefel, nel *Lit. Bl.*, 1888, p. 140. La prima ediz. è del 1562. Sul Secchi, vedi Argelati, *Bibl. script. mediol.*, II, 2158 sg.

p. 270 sg. *L'Interesse* (1581) del Secchi mi fu inaccessibile. *La Cameriera del signor Niccolò Secchi*, Venetia, Carampello, 1597 (prima ediz., 1583, certo posteriore alla morte dell'autore, della quale non si conosce la data). — *La Fantesca di Gio. Batt. della Porta napolitano*, Vinegia, Sessa, 1597 (dedica del 1592). [F. Milano, *Le commedie di G. B. della Porta*, negli *Studi di letterat. ital.*, II, 1900, p. 311 sgg]. — Rafaello Martini, *Amore scolastico*, Fiorenza, Giunti, 1570. — Alessandro Piccolomini, *L'Alessandro, Commedia*, Milano, Daelli, 1864 (*Bibl. rara*, 28). [*L'Alessandro* stampato primamente nel 1550, non nel 1554, vedi Stiefel, nel *Kritischer Jahresbericht* del Vollmöller, III, 467, n. 7].

p. 271. *La Portia, Comedia di Gioseppo Leggiadro Galanni da Parma*, senza luogo, né anno, però certo stampata verso il 1550, perché la stampa degli altri scritti dell'autore cade in questo tempo, vedi Affò, *Memorie degli scritt. parm.*, IV, 49 sgg. — Come gli antichi, il Giraldi dichiarò (*Discorso*, p. 271) non essere conveniente che nella commedia (non nella tragedia) entri una vergine, per la compagnia di mezzani, cortigiani, parassiti. Che fin verso il 1560 le parti femminili erano sostenute da uomini, dice il Riccoboni. La Barbera che doveva nel 1525 collaborare co' suoi cantori nella rappresentazione della *Mandragola* disegnata dal Guicciardini (vedi *Lettere del Machiavelli*, p. 460, 465, 471, 481) non recitava una parte, ma cantava solo le canzonette degli intermezzi. Sul primo venire in scena delle donne, vedi D'Ancona, *Origini*, I, 343; [della 2ª ediz. I, 416. — G. A. Galzigna, *La donna nella commedia erudita nel Cinquecento*, nella *Rivista dalmatica*, I, 1899, p. 181 sgg. parla non soltanto della parte di donna giovine, ma della donna maritata, della fantesca, della pinzochera, della mezzana nella commedia del Cinquecento].

p. 272. Gli *Ingannati*, nel vol. *Il sacrificio degli Intronati, celebrato nei giuochi di un carnevale in Siena*, Venetia, Turini, 1609.

p. 272. Girol. Parabosco, *Il Viluppo, Comedia*, Venetia, 1596 (I ediz. 1547). [G. Rua, *Di alcuni rapporti fra le commedie e le novelle di G. Parabosco*, nella *Bibliot. delle scuole ital.*, III, 1890, nº 3, p. 38 sgg]. — *La Pellegrina* del Bargagli fu stampata a Siena, presso Matteo Flòrimi, 1589, e di là nell'opera *Delle Commedie degli Accademici intronati*, vol. II, Siena, 1611, p. 159 sgg. Sulla *Pellegrina* ebbe efficacia la *Vedova* di Niccolò Bonaparte (1568), dove si ritrovano anche i creduti morti. [Di Lotto di Lorenzo di Bartolomeo del Mazza (m. 1598), il commediografo lodato dal Lasca, porge notizie, R. Rocchi, *Drammi spirituali ined. di G. M. Cecchi*, I, p. XVII, nota 1].

p. 272 sg. *L'Erofilomachia ossia il duello d'amore e d'amicitia, comedia nuova dell'eccell. dottor di leggi M. Sforza d'Oddo, gentiluomo perugino*, Vinegia, Sessa, 1597. *I morti vivi, com. del molto eccel. Sign. Sforza d'Oddi nell'Accademia degli Insensati detto il Forsennato*, Venetia, Sessa, 1578. *Prigione d'amore, com. nuova dell'eccell. sign. Sforza Oddi*, Venezia, Bonfadino, 1590.

p. 273 sgg. Giovanmaria Cecchi, *Commedie*, pubbl. da G. Milanesi, Firenze 1856, 2 volumi. Uno studio sul poeta, di E. Camerini, in fronte all'edizione dell'*Assiuolo*, Milano, 1863. [C. Mazzi, *Un catalogo degli scritti di G. M. Cecchi*, nella *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, VII, 1897, p. 157 sgg., articolo notevole per la bibliografia del Cecchi. — Giovanmaria Cecchi, *Drammi spirituali inediti* con prefazione e note di R. Rocchi; vol. I, Firenze, 1895, contiene: *Tobia*, *L'Aquisto di Giacobbe*, *Santa Agnese*, *La Gruccia*, *Il putto risuscitato*; vol. II, Firenze, 1900, contiene: *La coronazione del re Saul*, *Atto recitabile per il Natale*, *La serpe ovvero la Nuora - farsa spirituale*, *Datan e Abiron*, *Il cieco nato*; nella prefazione le più esatte notizie biografiche e uno studio sul carattere del teatro cecchiano. Secondo il Rocchi, il giorno della nascita del Cecchi non fu il 14 aprile, sì il 15 marzo del 1518]. Sulle Rappresentazioni del Cecchi, D'Ancona, *Origini*, II, 257 sgg.; [della 2ª ediz. II, 155 sgg.], e sulle recite di esse anche ib., I, 339, [della 2ª ediz. I, 411 sg., 668]. Il *Re Acab*, alla fine del vol. I delle *Commedie*. *L'Esaltazione della Croce*, nelle *Sacre rappresentazioni* del D'Ancona, al principio del III vol. Il *Figliuol prodigo*, nelle *Commedie* al principio del I volume. Altri drammi spirituali del Cecchi sono *La conversione della Scozia*, nelle *Commedie* alla fine del vol. II. *Il riscatto*, *farsa spirituale*, pubbl. da C. Arlia, Firenze, 1880. *La Dolcina*, *atto scenico spirituale* (allegoria morale), pubbl. dallo stesso nel *Propugnatore*, XVI, 1ª.

p. 276. Lorenzo Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Padova, 1887, è abbastanza confuso e di scarso valore; vedine la importante recensione di Vitt. Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 279 sgg. — Sul *Ludus Ebriorum*, Zeno, I, 358 sg. e D'Ancona, *Orig.*, II, 250, n. 2; [della 2ª ediz. II, 148, nota 2. *La Catinia, le orazioni e le epistole di Sicco Polenton umanista trentino del sec. XV* edite e illustrate da A. Segarizzi, Bergamo, 1899; nella prefazione, accurate notizie sull'autore (1376-1447) e sulle sue opere; della *Catinia* in particolare, p. LV sgg. Essa fu composta nel 1419, e non verso la metà del secolo, né mai altramente che *Catinia* fu chiamata da Sicco. Di due nuovi codici della farsa (prima se ne conosceva uno solo) rende conto il Segarizzi in un *Supplemento critico e bibliografico*, Bergamo, 1901]. — *C. Vassallo, *Un nuovo documento intorno al poeta astigiano Gio. Giorgio Alione*, Torino, 1890. Gio. Giorgio Alione, *Comedie e farse carnovalesche*, pubbl. dal Tosi, Milano, Daelli, 1865 (*Bibl. rara*). F. Gabotto e D. Barella, *La poesia macaronica e la storia in Piemonte*, Torino, 1888, p. 53 sgg. Bruno Cotronei, *Le farse di G. G. Alione, studio critico*, Reggio Calabria, 1889; sull'imitazione di componimenti francesi, p. 37 sgg. [*F. Gabotto, *La vita in Asti al tempo di G. G. Alione*, conferenza, Asti, 1899].

p. 277. Sulla farsa fiorentina, D'Ancona, *Origini*, II, 173 sgg.; [della 2ª ediz. II, 36 sgg., 147 sgg. Di Jacopo da Bientina (1473-1539), F. Flamini, *La lirica toscana anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, 1891, p. 193]. La farsa anonima, pubblicata dal D'Ancona in *Due farse del secolo XVI*, Bologna, 1882 (*Scelta*, 187). — [Per la satira del villano nella commedia, D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894, p. 149 sgg.]. La *Rap-*

presentazione di Biagio contadino, fu ristampata da Gius. Baccini, *Biagio de' fichi, La serva bacchettona, scherzi scenici ined. di G. B. Fagiuoli*, Firenze, 1887, p. 14 sgg. Sull'*Inganno* di Jacopo da Bientina, componimento con iscopo satirico, al modo delle moralità francesi, vedi D'Ancona, *Orig.*, I, 337, n. 2; [della 2ª ediz., I, 409 sg. n.].

p. 278 sgg. Curzio Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel sec. XVI*, Firenze, 1882, 2 volumi (libro molto istruttivo, ma scritto ed ordinato male). [*A. Maurici, *Le commedie rusticali*, Terranova, 1890. C. Mazzi ristampò alcune commedie dei Rozzi e dei loro precursori in una *Biblioteca popolare senese del sec. XVI*, la quale, se non sono male informato, non è giunta oltre al V fascicolo (Siena, 1890-92): I. *Il Travaglio* di Salvestro cartaro detto il Fumoso; II. *Discordia d'amore* dello stesso; III. *Commedia di Pidinzuolo nuovamente composta in laude di papa Leone X ed in sua presenza recitata in Roma*; IV. *Pietà d'amore* di Mariano Manescalco; V. *Capotondo* del Fumoso].

p. 278. *Le rime di Niccolò Campani, detto lo Strascino da Siena*, pubbl. da C. Mazzi, Siena, 1878. Sull'autore, anche Luzio e Renier, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, V, 420 sgg., V. Cian, ib., IX, 132, n. 1, [e Vitt. Rossi, *Pasquinate di P. Aretino*, p. 96]. Nel 1518 egli recitava dinanzi a papa Leone (vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 323); del pari il 18 febbr. 1520; nel carnevale del 1521 andò a Mantova per desiderio del Marchese per sollazzare la corte. Sul tempo della morte dello Strascino, sull'origine del suo soprannome e la data della farsa *Strascino*, vedi Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, XII, 274, n. La data del *Magrino*, in Rossi, *Lettere del Calmo*, p. 491. [Lo Strascino morì nel 1523, vedi A. Valeri, nella *Rivista d'Italia*, anno III, 1900, vol. III, p. 537 n.].

p. 280. *Batecchio, commedia di maggio del Fumoso della congrega de' Rozzi*, pubbl. da Luciano Banchi, Bologna, 1871 (*Scelta*, 122).

[p. 281. Farse villanesche padovane anteriori al Ruzzante, in E. Lovarini, *Antichi testi di letterat. pavana*, Bologna, 1894 (*Scelta*, 248), p. 89-207, e le notizie bibliografiche e storiche intorno ad esse nella prefazione, p. LII sgg. Fra quelli che scrissero farse villanesche nel Veneto prima del Ruzzante, vuol ora essere ricordato il notaro bellunese Bartolomeo Cavassico (c. 1480-1555), vedi Vitt. Cian, *Le rime di B. Cavassico*, Bologna, 1893-94 (*Scelta*, 246-47), vol. II, p. 18 sgg., 216 sgg. e nell'*Introduzione* copiose notizie su quel genere letterario (vol. I, p. CV sgg.)].

p. 281 sgg. *Tutte le Opere del famosissimo Ruzante*, Vicenza, 1598, contiene tutte le commedie stampate. La *Pastoral* è inedita nel cod. Ital. Cl. IX, 288 della Marciana di Venezia, il quale ha la data del 1521, data, come pare, della trascrizione; conosco il componimento da una copia del Wendriner. La *Vaccaria* fu recitata a Venezia il 25 febbraio 1533, vedi Rossi, *Lettere del Calmo*, p. XXIX, n. 1, e nel dicembre dello stesso anno il Ruzzante diresse al doge ed al Senato una supplica per il privilegio di stampa per la *Vaccaria* e la *Piovana*, vedi Rossi, ibid., p. XXIII. Secondo lo Scardeone, oltre alle commedie stampate, se ne trovavano molte di inedite in mano di diverse persone.

'na nuova commedia del Ruzzante in ottonari rimanti a coppie fu pubblicata E. Lovarini, l. c., p. 209 sgg.; che essa fu scritta fra il 1517 e il 1520, ibid., LXV sgg. La *Pastoral* deve essere anteriore ad essa]. — Biografia del Ruznte, in *Bernardini Scardeonii De antiquitate urbis Patavii*, Basileae, 1560, 255. — Silvio Pieri, *Un commediografo popolare del sec. XVI*, nella *Nuova ntol.*, S. II, vol. 28 (1881), p. 214 sgg. (la continuazione di questo lavoro n è apparsa, per quanto io so). *Maurice Sand, *Masques et bouffons*, mi stò inaccessibile. Vedi anche D'Ancona, *Origini*, II, 232, [nella 2ª ediz. II, 0 sg.], e Campori, *Notizie per la vita di Lod. Ariosto*, p. 72 sgg. [della iova ediz. p. 52 sgg.] e specialmente ancora Vitt. Rossi, *Lettere del Calmo*, XXI sgg. La notizia della sua presenza a Ferrara nel 1529, in Stoppato, *La mmedia popol.*, p. 119. [E. Lovarini, *Notizie sui parenti e sulla vita del Ruznte*, nel *Giornale storico*, Suppl. nº 2, 1899, p. 1 sgg., lavoro condotto su cumenti, che porge le più ampie e più sicure notizie intorno alla biografia del mico padovano e alla sua famiglia, la quale non era sì povera come s'è eduto finora. Le recitazioni del Ruzzante a Venezia, « nel 1522, nel 25 e l 26 » (Lovarini, p. 34); per attendere all'agricoltura egli dimorò lungaente a S. Angelo di Sacco, a Motta di Montagnana, a Pernumia, terre del idovano, dove il Beolco e la sua famiglia avevano possedimenti (Lovarini, 34 sgg.); a Codevigo soggiornava soprattutto per sollazzo suo e del Corner. ie egli prese il nomignolo di Ruzzante da un cognome assai diffuso nel condo padovano, specialmente nella villa di Pernumia, dove secondo la tradione sarebbero nate molte delle sue opere, mostra il Lovarini, p. 36 sgg. — . Böhm, *Fonti plautine del Ruzzante*, nel *Giorn. storico*, XXIX, 1897, 101 sgg., e per altre derivazioni da Plauto nella *Piovana*, Wendriner, nel *iornale storico*, XIV, 256 e A. Salza, *Commedie del Dolce*, p. 147. E. Lorini, *Le canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori alla pavana del colo XVI*, nel *Propugnatore*, N. S., I, 1ª, 1888, p. 291 sgg. e 2ª, p. 367 sgg. . Wendriner, *Die paduanische Mundart bei Ruzante*, Breslau, 1889].

p. 285. *Tre orationi di Ruzzante, recitate in lingua rustica..... con io ragionamento e uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvatto...*, Vinegia, Domenico de' Farri, 1561. Esse si leggono anche nella citata lizione delle opere. [Che la terza fra queste orazioni non è del Ruzzante, quale vi è ricordato come morto, mostrò il Lovarini, *Intorno un progetto del ansovino per il duomo di Padova*, negli *Atti e Memorie* dell'Accad. di ıdova, vol. XV, 1899, p. 223 sgg. Forse già il Gaspary s'era accorto di ciò, nto è vero, che della terza orazione non parlò nel testo].

p. 286. Andrea Calmo, *La Fiorina*, Trivigi, 1600, e ibid., *La Saltuzza La Spagnolas*. *La Rhodiana* si trova stampata fra le opere del Ruzzante, me di questo; che essa sia indubbiamente del Calmo fu notato dallo Zeno, 382 sg.: vedi anche Rossi, *Lettere del Calmo*, p. XL sg., il quale congetra che la favola possa essere stata inventata dal Ruzzante e la commedia ritta dal Calmo; ma il passo del prologo, che direbbe questo, è troppo oscuro. a *Posione comedia facetissima* ecc. Vinegia, Dom. de' Farri, 1561. **Il Traglia*, 1556, mi restò inaccessibile, vedi l'analisi in Rossi, l. c., p. LI sgg.;

[ed anche A. Salza, *Commedie del Dolce*, p. 69 sg. n.]. — *Le Giocose, Moderne e Facetissime Eglogh Pastorali... per Misier Andrea Calmo*, Trivigi, 1600. Le liriche del Calmo sotto il titolo di *Opere diverse*, ibid. *Le Lettere di M. Andrea Calmo*, pubbl. da Vitt. Rossi, Torino, 1888, con eccellente introduzione; sulle commedie, ivi, p. XXX sgg., cfr. *Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1888, p. 540 sgg.

p. 288. *La Cingana, comedia di Gigio Arthemio Giancarli Rhodigino*, Vinegia, Bindoni, 1550 (dedica del 1545). Quivi la lingua della zingara stessa è piena di parole arabe. [Sul Giancarli, L. A. Stiefel, nella *Zeitscrift f. roman. Philol.*, XV, 1891, p. 184 sgg., e per le voci greche e arabe usate nelle sue commedie, E. Teza, nei *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, S. V, vol. VIII, 1899, p. 135 sgg].

p. 288. Sull'improvvisazione delle farse, vedi D'Ancona, *Origini*, II, 174, [della 2ª ediz. II, 37]. Anche nei dialoghi del Ruzzante alcuni luoghi accennano forse all'improvvisazione: vedi Vitt. Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 286, n. 3. Su altri indizi di improvvisazione, specialmente Rossi, *Lettere del Calmo*, p. LXXX sgg. Ivi anche delle relazioni del Ruzzante e del Calmo colla commedia dell'arte, cfr. *Lit. Bl.*, l. c., p. 543 sg. Per quanto concerne i trecento « caratteri di personaggi » di Alessandro Piccolomini, citati dal Rossi, p. LXXX, n., se ne trovano più ampie notizie nella dedica della *Sfera del Mondo* di Aless. Piccolomini (ed. Venezia, 1573), dedica scritta nel 1564. Era un lavoro intrapreso a Roma nel 1561, ma difficilmente aveva che fare colla commedia dell'arte. Il Picc. voleva per ogni specie di persone, caratteri, ceti sociali, età, ecc., comporre dei monologhi e dei dialoghi, che qualunque commediografo futuro trovasse in pronto e con piccole modificazioni potesse adoperare per un nuovo componimento. Dovevano essere seicento; ma quando ne ebbe scritti trecento, gli fu rubato il ms. ed egli abbandonò l'idea.

p. 288. Secondo il canto carnascialesco del Lasca *Di Zanni e Magnifichi*, il vecchio veneziano doveva chiamarsi allora Benedetto, non Pantalone. *Zanni* per servitore, si legge già in una lettera del Machiavelli del 25 febbraio 1514. ed. Alvisi, p. 338 sg. In una commedia di Vincenzo Fenice, stampata il 1549, ha parte un Zane, servo bergamasco, vedi Vitt. Rossi, nel *Giorn. stor. lett. ital.*, IX, 285, n. 5; e nel secondo dialogo del Ruzzante il servitore bergamasco è nell'ultima scena chiamato Zane (nella 1ª ed. del 1551), come mi fa notare il Wendriner. — [In una lettera di ser Girolamo Rofia data di Cutiliano l'11 maggio del 1553, si legge: « ..... un parrochiano di quella chiesa, vestito di una gabbanella alla bergamasca, da fare quel zanni che havete ogni sera costì in piazza, con una berretta ecc. ». Il Rofia scriveva ad Andrea degli Agli a Firenze (S. Morpurgo, *Sulla montagna pistoiese l'anno 1553*, Firenze, 1896, per nozze Biadego-Bernardinelli, p. 8)]. Le più antiche compagnie della commedia dell'arte alla corte di Mantova sono nominate nel 1566 e 67, vedi D'Ancona, *Giorn. stor. lett. ital.*, VI, 7 sgg. [ed ora *Origini*, 2ª ediz., II, 406, 443 sgg. A. Solerti, *Due documenti dei primordi della commedia dell'arte*, nella *Rass. bibliografica*, II, 1894, p. 194 sg.; sono del 1568]. Nella commedia dell'arte data l'8 marzo del 1568 in occasione delle feste per le nozze

del principe ereditario Guglielmo con Renata di Lorena a Monaco, commedia composta dal famoso Orlando di Lasso e dal napoletano cavalier Massimo Troiano, e da loro con altri recitata, il *magnifico* si chiama già Pantalone de' Bisognosi e porta il costume più tardi abituale, vedi *Dialoghi di Massimo Troiano ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle nozze dello Ill. e Ecc. Prencipe Guglielmo VI*, Venetia, 1569, p. 147 sgg., ed anche Fr. Ant. Wilhelm Schreiber, *Geschichte des Bayerischen Herzogs Wilhelms V. des Frommen*, München, 1860, p. 24 sgg. Le notizie del Troiano sono ristampate anche dallo Stoppato, p. 132 sgg. e dal Trautmann, **Jahrbuch für Münchener Geschichte*, I, 279 sgg.

[Compiuta la revisione di queste *Note* il 15 maggio del 1901].

INDICE ALFABETICO

Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi, Modena, 1891; quivi, a p. 13 sgg. e 26 sgg., notizie sulla rappresentazione della *Cofanaria* cogli intermezzi del Cini. * E. Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhund.*, Parte I, Dresden, 1894; cfr. *Giorn. storico*, XXIV, 436].

p. 251. *La Ruffiana, Comedia di M. Hippolito Salviano*, Venetia, Spineda, 1606. [Sul Salviani, P. Tommasini-Mattiucci, *Fatti e figure di storia letteraria di Città di Castello*, Perugia, 1901, p. 25 sgg.].

p. 252. *L'Hermafrodito, Comedia di M. Girolamo Parabosco*, Vinegia, Giolito, 1560; *I Contenti*, ib., 1560; *La Fantesca*, Vinegia, Sessa, 1597. [G. Bianchini, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, Venezia, 1899, estr. dalla *Miscellanea della R. Deputaz. veneta di storia patria*, S. II, vol. VI; delle commedie a p. 112 sgg.]. La *Trinuzia* del Firenzuola fu pubblicata insieme coi *Lucidi* dello stesso, dopo la sua morte, nel 1549 da L. Domenichi, e di nuovo: A. Firenzuola, *Commedie*, Trieste, 1858.

p. 252. Benetto Ghirardi, *La Leonida, Commedia*, Venetia, Meietto, 1585; a Pietro Aretino si allude IV, 2 e IV, 3 (qui è nominato il Salvalaglio del *Filosofo*).

p. 253. Gli *Straccioni*, colle *Opere di Annibal Caro*, Firenze, 1864, p. 309 sgg. L'età del cavaliere Giordano, il quale è nato non molto prima del sacco di Roma (vedi V, 5), mal conviene alla data 1544 assegnata alla composizione della commedia.

p. 254. *L'Assiuolo, Commedia e Saggio di proverbi* per Gio. Maria Cecchi, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 8). [R. Rocchi, *Drammi spirituali inediti di G. M. Cecchi*, vol. I, Firenze, 1895, p. XXVII, pone la composizione dell'*Assiuolo* nel 1547; ma la lettera che Rinuccio manda al dottore (Atto III, sc. I) ha la data dei 24 di febbraio 1549 (secondo lo stile comune 1550); ond'è ben difficile che la commedia sia stata composta prima del 1550]. — *Lo Stufaiuolo, Le Novelle* ecc. *di A. F. Doni*, Milano, Daelli, 1863 (*Bibl. rara*, 13).

p. 255. *Il Candelaio di G. Bruno*, ristampa della prima edizione del 1582, cominciata dall'Imbriani, compiuta da G. Tria, Napoli, 1886. G. Bruno, *Il Calendaio*, con prefaz. di E. Sicardi, Milano, 1888, e nelle *Opere italiane di G. Bruno*, ristampate da Paolo de Lagarde, Gottinga, 1888, t. I, p. 3 sgg. Sulla commedia, A. Graf, *Studi drammatici*, p. 163 sgg.; sul testo, V. Imbriani, *Natanar II*, nel *Propugnatore*, VIII, 1ª, 72, 187; 2ª, 434; IX, 1ª, 328; 2ª, 74. In quest'ultimo luogo, p. 80 sgg., l'Imbriani mette quasi fuor di dubbio che il titolo *Candelaio* vuol dire quanto pederasta; ib., p. 83 sgg., si dimostra che la commedia fu certo scritta nello stesso anno della stampa (1582) a Parigi.

p. 256 sg. Lod. Domenichi. *Le due cortigiane*, Venetia, Franceschini, 1567. I *Lucidi* del Firenzuola tra le sue *Commedie*, Trieste, 1858. L. Dolce, *Il capitano*, Venetia, Rubin, 1586; *Il Marito*, ibid. [Sul *Capitano* e sul *Marito*, vedi A. Salza, *Delle commedie di Lod. Dolce*, Melfi, 1899, p. 78 sgg., 99 sgg.]

INDICE

babilmente del Razzi altre due commedie, *L'errore* e *Il Cocchio*, che si conservano anonime in un codice magliabechiano; vedi A. S. Barbi, nella *Rass. bibliografica*, VI, 1898, p. 320 sgg. e cfr. *Rassegna critica*, III, 1898, p. 286, nota].

p. 263 sg. Benedetto Varchi, *La Suocera, Commedia*, Trieste, 1858. Essa fu pubblicata per la prima volta nel 1569 e composta fra il 1557 (poiché Cosimo vi è già nominato come duca di Firenze e di Siena) ed il 1566 (anno della morte del Varchi). [Sui lamenti per l'immoralità delle commedie, vedi A. Salza, *Commedie del Dolce*, p. 15 sgg.].

p. 264. Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, *Commedie*, pubbl. da P. Fanfani, Firenze, 1859. Che tutte le commedie del Lasca cadono prima del 1566, mostra la nota autografa delle sue opere scritta in quell'anno, in *Rime burlesche*, p. CXXIII. [G. Gentile, *Delle Commedie di A. F. Grazzini detto il Lasca*, Pisa, 1896 (estr. dagli *Annali della R. Scuola Normale Sup.*), buon lavoro, dove il Gentile indaga le fonti (per lo più commedie del Cinquecento) delle favole e dei temi spiccioli sceneggiati dal Lasca; per la cronologia delle commedie, vedi p. 10 sgg., 56, ecc.; per il contrasto fra le assennate teoriche e la pratica del Lasca, p. 35 sgg., cfr. però *La Cultura*, N. S., anno XVI, 1897, p. 189 sg.].

p. 265. L'*Arsigogolo* comparve per la prima volta nell'edizione del 1750, dopo che il Biscioni lo aveva citato come inedito nella vita del Lasca (1741). La nota delle opere del 1566 non lo ricorda ed anche nella prefazione della *Strega*, prefazione che l'autore scrisse nel 1582, non molto prima della sua morte, sono annoverate soltanto sei commedie. [Con buone ragioni il Gentile rivendica l'*Arsigogolo* al Lasca contro i dubbi del Gaspary (p. 118 sgg.). Nella forma in cui l'abbiamo, quella commedia sarebbe posteriore al 1566, ma non sarebbe se non una delle tre farse del Lasca (anteriori tutte a quell'anno), precisamente la *Giostra* accresciuta della beffa che il contadino Arsigogolo fa al procuratore. Il Lasca derivò probabilmente questo episodio, che occupa i due ultimi atti, da una facezia del Domenichi]. — Che la *comedia in prosa* attribuita al Machiavelli sia il *Frate* del Lasca, mostrò *C. Arlia nel *Bibliofilo*, 1886, n. 5, vedi *Giorn. stor. lett. ital.*, VIII, 463. Quando si conosca l'argomento della farsa, vedi Bartoli, *Mss. della Bibl. Naz.*, I, I, III, 221, non si può certo dubitare. [Che il *Frate* fu recitato l'Epifania del 1540, mostra il Gentile, p. 9. Non è esatto dire che, a giudicar dal prologo, codesta farsa è anteriore alle commedie del Lasca; anzi, par bene che questi avesse già prima del '40 scritto delle commedie, perché appunto nel prologo del *Frate* egli annunziava che forse innanzi che passassero sei mesi, si sarebbero vedute a stampa «delle sue commedie», vedi Bartoli, l. c. — Sulle farse del Lasca, Gentile, p. 44 sgg].

[p. 266. Sul tipo del ragazzo nella commedia del Cinquecento, A. Salza, *Commedie del Dolce*, p. 57 sgg.].

p. 267. Le commedie del Salviati, nelle *Opere del cav. Lionardo Salviati*, Milano, Classici, 1809, vol. I; le *Commedie* separatamente, anche Trieste, 1858. Il *Granchio* fu stampato nel 1566; la *Spina* solo nel 1592, tre anni dopo la morte dell'autore.

Pubblicazioni della stessa Casa editrice.

BIBLIOTECA DI AUTORI ITALIANI

DIRETTA DA

RODOLFO RENIER

I. **Arcadia di Jacobo Sannazaro**, secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di MICHELE SCHERILLO. Volume in-8° di pagine CCXCIV-370 . . . . L. 16 —

II. **Le odi di Giovanni Fantoni (Labindo)**, con prefazione e note di ANGELO SOLERTI. Vol. in-8° di pag. XCVIII-328 . . . L. 5 —

BIBLIOTECA DI TESTI INEDITI O RARI

DIRETTA DA

RODOLFO RENIER

I. **Testi inediti di Storia Trojana**, preceduti da uno studio sulla leggenda Trojana in Italia per EGIDIO GORRA. Volume in-8° gr., di pag. XIV-572 . . . . L. 18 —

II. **I sonetti del Pistoia** giusta l'apografo Trivulziano, a cura di RODOLFO RENIER. Vol. in-8° gr., di pag. L-404 . . . . L. 12 —

III. **Le lettere di Messer Andrea Calmo** annotate da VITTORIO ROSSI. Vol. in-8° gr., di pag. VIII-CLX-504 . . . . L. 20 —

IV. **Novelle inedite di Giovanni Sercambi** tratte dal codice Trivulziano CXCIII, per cura di RODOLFO RENIER. Vol. in-8° grande, di pagine LXXVI-436 . . . . L. 15 —

Pubblicazioni della Scuola di Magistero della R. Università di Torino

(Facoltà di lettere e filosofia).

Cian V. Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521-1531). Appunti biografici e saggio di studi sul Bembo con appendice di documenti inediti. Un vol. in-8 gr. di pag. XVI-240 L. 6 —

Merkel C. Manfredi I e Manfredi II Lancia. Contributo alla storia politica e letteraria italiana nell'epoca sveva. Un vol. in-8 di pag. XII-188 . . . . » 5 —

Rossi V. Battista Guarini ed il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti. Un volume in-8 di pagine XVI-323. . . . . » 8 50

Rua G. Novelle del « Mambriano » del Cieco da Ferrara. Un volume in-8 di pag. VIII-150 . . . . » 3 50

Calligaris G. Un'antica Cronaca Piemontese inedita. Un vol. in-8 gr. di pag. VIII-144 . . . . . » 3 50

C. O. Zuretti Scolii al Pluto ed alle Rane d'Aristofane dal Codice Veneto 472 e dal Codice Cremonese 12229, L, 6, 28. — Un vol. in-8° di pag. 151 . . . . . » 4 —

Pubblicazioni della stessa Casa editrice.

Ferrero E. Corso di Storia. 6 volumi . . . . L 14 50
Vol. I. Storia Orientale - Storia Greca per la 4ª Ginnasiale » 2 —
» II. Storia Romana dalle origini alla caduta della repubblica (per la 5ª Ginnasiale) . . . . 2 —
» III. Storia dell'impero romano (per la 5ª Ginnasiale . 2 —
» IV. Storia del Medio Evo (per il Liceo) . 3 50
» V. Storia moderna. Parte I per il Liceo . . 2 50
» VI. Storia moderna. Parte II (per il Liceo . . 2 50

Graf A. Attraverso il Cinquecento. *Contiene:* I. Petrarchismo ed antipetrarchismo -- II. Un processo a Pietro Aretino — III. I pedanti — IV. Una cortigiana fra mille: Veronica Franco — V. Un buffone di Leone X. In-8° di pag. VIII-395 . . . 6 —

— Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo. Due volumi in-8° di pagine XV-462, IV-602 . . . 14 -

— Miti, leggende e superstizioni nel medio evo Due volumi in-8 di pag. XXIII-310-398 15

— Foscolo, Manzoni, Leopardi aggiuntovi preraffaelliti, simbolisti ed esteti e letteratura dell'avvenire. Elegantissimo volume in-8° di pp VIII-487 . . . . . » 8 —

Novati F. Studi critici e letterari: L'Alfieri poeta comico. Il Ritmo Cassinese e le sue interpretazioni. Un poeta dimenticato. La parodia sacra nelle letterature moderne. Un volume in-8° di pag. IV-312 . . . . . . » 5 —

Crescini V. Contributo agli studi sul Boccaccio, con documenti inediti. 1887, in-8° di pag. XII-264 . . . » 7 50

Luzio A. Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga. Un vol. in-8° gr. di pag. VIII-136 » 4 —

Campori-Solerti. Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este Studi. Un vol. in-8° di pag. IV-212 . . » 6

Scherillo M. Alcuni capitoli della biografia di Dante: L'anno della nascita — La madre e la matrigna - Il nome di Dante — Il cognome Alighieri — Geri del Bello — Brunetto Latini — I primi versi — La morte di Beatrice — I primi studi — *I giganti nella commedia — Perchè Dante salva Salomone.* Un vol. in 8° di pag. XX-529 . . 5 -

Solerti A. Vita di Torquato Tasso, 3 volumi in-8° grande di pagine 1674 complessive, con 10 fac-simili, 3 piani e 62 illustrazioni . . . . » 35
Legati in tela con medaglione in oro » 40 -

TORINO — CASA EDITRICE ERMANNO LOESCHER — **TORINO**